

HENDRICK GOLTZIUS

1558—1617

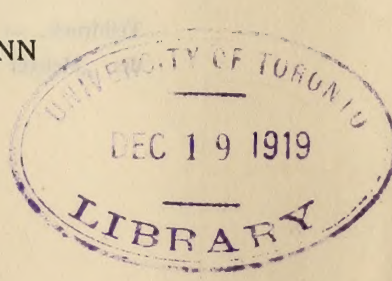
LEBEN UND GRAPHISCHE ARBEITEN

INAUGURALDISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE AN
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

OTTO HIRSCHMANN
AUS ST. GALLEN

LEIPZIG 1914
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN



Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. Heidrich und P. Ganz.

Basel, den 7. Juli 1913.

E. Hoffmann-Krayer,
Dekan.

Teildruck. — Die ganze Arbeit erscheint mit 50 Tafeln in Lichtdruck als Band 9 der „Meister der Graphik" im Verlage von Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

Inhaltsübersicht.



Einleitung.

Die ältere Literatur über Goltzius hat sich im wesentlichen auf das Biographische, die neuere auf die Katalogisierung der Stiche beschränkt. Die Hauptquelle, aus der wir unsere Kenntnis von Goltzius' Leben schöpfen, ist das Schilderboeck Karel van Manders (1604). Dieser mußte als naher Freund und Gesinnungsgenosse über Lebensumstände und Werke unseres Meisters gut unterrichtet sein. Wo sich seine Angaben nachprüfen lassen, ergibt sich denn auch ihre weitgehende Zuverlässigkeit, so daß dieser Lebensbeschreibung fast der Wert einer Urkunde ersten Ranges zukommt. Wenn van Mander — nach der Sitte der Zeit — da und dort den Mund etwas voll genommen hat, so lassen sich diese Aussagen bei einiger Kritik doch stets auf ihr wahrscheinliches, gerechtes Maß zurückführen.

Abgesehen von Goltzius' Grabschrift, die Ampzing in seiner Beschreibung von Haarlem (1628) überliefert hat, ist durch die Geschichtsschreiber des 17. und 18. Jahrh. der Biographie van Manders nichts Neues hinzugefügt worden. Neben dieser sind es einige Briefe, Lobgedichte und eine ganz stattliche Reihe von Urkunden verschiedenster Art, aus denen wir noch Tatsächliches über Goltzius erfahren. In den Fachzeitschriften, besonders den holländischen, findet sich verstreut noch dieses und jenes.

Die literarischen Quellen fließen also verhältnismäßig reichlich. Trotzdem lassen sie uns über manchen wichtigen Punkt noch im unklaren. Aber sie stellen doch auch wieder ein festes Gerüst dar, das wir mit der langen Reihe datierter Stiche, Zeichnungen und Gemälde verbinden und ausfüllen können. So sind wir imstande, uns ein im großen und ganzen recht anschauliches Bild von Goltzius' künstlerischer Entwicklung, um die es uns hier in erster Linie zu tun ist, zu machen.

Die neuere Literatur hat sich, wie gesagt, fast ausschließlich mit der Katalogisierung der Stiche befaßt. Die grundlegende Arbeit in dieser Beziehung war das Verzeichnis von Bartsch (Le peintre-graveur vol. III, Wien 1803). Es beschreibt 323 Stiche von Goltzius' eigener Hand und eine lange Reihe seiner durch andere Stecher reproduzierten Kompositionen. Die späteren Nachträge haben das reiche Oeuvre fast nur in numerischer Hinsicht noch erweitert. Immerhin brachte Weigel (Supplément, Leipzig 1843) noch die beiden wichtigen, von van Mander genannten Ganzfigurenporträts der beiden „polnischen Prinzen" (W. 357 und 358) und eine Reihe der kleinen, frühen Porträtmedaillons. Im übrigen aber ist fast die Hälfte der von ihm nachgetragenen Blätter wieder auszuscheiden. Dutuits Verdienst (Manuel de l'amateur d'estampes vol. IV, Paris 1881) bestand in der Hauptsache darin, daß er Bartsch und Weigel zu einem Verzeichnis vereinigte und die „pouces" und „lignes" ins Metersystem umrechnete. Einige weitere, allerdings ebenfalls nur zu einem Teil gutzuheißende Beiträge brachten noch Wessely (Rep. f. Kunstwissenschaft IV, S. 236) und Hymans (im Kommentar zum Leben von Goltzius in seiner Übersetzung von van Manders Leben der niederländischen Maler II, p. 204).

Ungeachtet dieser verschiedenen Nachträge sind aber die bestehenden Verzeichnisse von Goltzius' Kupferstichwerk immer noch sehr lückenhaft. Nicht bloß, daß die Zustandsänderungen der meisten Blätter und die Kopien nur ganz ungenügend beschrieben und manche Porträts noch zu identifizieren sind; es gibt immer noch eine lange Reihe überhaupt nicht beschriebener Stiche. Schon J. Ph. van der Kellen, der Verfasser des Peintre-graveur hollandais et flamand und Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts, beabsichtigte darum diese Lücke auszufüllen, und ebenso sammelte sein Nachfolger, E. W. Moes, seit langen Jahren das Material für eine Neubearbeitung von Goltzius' Oeuvrekatalog. Beide sind durch den Tod an der Verwirklichung ihres Vorhabens verhindert worden. Ihre Notizensammlungen wurden vom Rijksprentenkabinett erworben und sind jetzt durch die Freundlichkeit von Jhr. H. Teding van Berkhout dem Verfasser zur Verfügung gestellt worden, der mit ihrer Hilfe — in anderm Rahmen — versuchen wird, die Aufgabe zu einem Ende zu führen. Hier sei als vorläufiges Ergebnis mitgeteilt, daß dem letzten „vollständigen" Verzeichnis von Dutuit

gegen 60 von Goltzius selbst gestochene Blätter nachzutragen sind; fast ebenso wichtig wird aber die notwendige Ausscheidung von über 50 Nummern sein, die in der Rubrik der nach Goltzius gestochenen Kompositionen unterzubringen sind. Das so gereinigte und ergänzte Verzeichnis wird etwa 370 eigenhändige Blätter umfassen. Etwa 450 Blätter sind von andern Stechern nach Goltzius' Entwürfen auf Kupfer gebracht worden.

E. W. Moes gedachte seinem Verzeichnis eine gründliche biographische Einleitung vorauszuschicken, und in dieser Absicht hat er ebenfalls ein reiches Notizenmaterial zusammengetragen. Einen großen Teil dessen, was ich im nachstehenden ersten Abschnitt zu geben vermag, verdanke ich diesem. Vor allem habe ich hier fast alle Hinweise auf die verstreuten Erwähnungen in der Literatur des 17. und 18. Jahrh. gefunden.

Eine Behandlung von Goltzius als Maler, die nicht in das Programm der „Meister der Graphik" fällt, wird an anderem Orte erfolgen.

Gerne erfülle ich nun zum Schluß noch die angenehme Pflicht, allen denen zu danken, die mir bei meiner Arbeit ihre Unterstützung zuteil werden ließen. Besonders in Holland habe ich reiche Förderung erfahren. Dank schulde ich vorab dem im Herbst 1912 verstorbenen Direktor des Amsterdamer Kupferstichkabinetts, E. W. Moes, der mir bei Lebzeiten auf mannigfache Weise in Holland die Wege ebnete, und in gleichem Sinne bin ich wiederum seinem Nachfolger, Jhr. H. Teding van Berkhout verpflichtet; ferner Dr. C. Hofstede de Groot, dessen reiche Notizensammlung ich benutzen durfte. Dr. A. Bredius gestattete mir freundlicherweise, von einer Reihe wichtiger, noch unveröffentlichter Urkunden Gebrauch zu machen, die seine Unermüdlichkeit jüngst aus den Haarlemer Archiven zutage gefördert hat, und die er demnächst selber in extenso zu publizieren gedenkt. Dank sage ich ferner allen Galerie- und Kabinettsvorständen, die mir durch ihre Zuvorkommenheit meine Studien erleichterten und meine Materialkenntnis durch manchen wichtigen Hinweis bereicherten; endlich aber besonders noch meinem verehrten Lehrer, Prof. Dr. E. Heidrich, für vielfache Anregung und mannigfaltigen Ratschlag.

Amsterdam, im März 1914.

Goltz oder Goltzius.

Hubert G. von Heynsbeeck. Maler. Wohnte im 15. Jahrh. in Venlo.

Sieberecht G. Bildhauer.

Kinder von Hubert G.:

- **Jan G.** Bürgermeister von Kaiserswerdt.
- Tochter, vermählt mit einem Maler.
- Tochter, verm. mit Rutger von Würzburg († nach 1564).

Kinder von Jan G. (Bürgermeister):

- Sophia G. † nach 1568, vermählt in Leiden mit Henric Busschoff († vor 1568).
- **Jan G.** 1534 bis nach 1597, Glasmaler, vermählt mit: I. Anna Fullings, II. Magdaleentje van Varizeel, Witwe aus Flandern, am 30. April 1591.
- Tochter.
- Jakob G. Kupferstecher aus Haarlem. 1. Dez. 1604 Bürger in Alkmaar; ebenda begraben 14. Okt. 1609.

Sohn der Tochter und des Rutger von Würzburg:

- Hubert G. geb. Würzburg, 30. Okt. 1526, † Brügge, 14. März 1583; vermählt mit: I. Elisabeth Verhulst, II. 1581 Maria Vinck, Witwe v. Martinus Smet.

Kinder von Jan G. (Glasmaler):

- **Hendrick G. (I)** Febr. 1558—1. Jan. 1617, verm. 1579 mit Margaretha Jansdr., Witwe von Adr. Matham.
  - Stiefsohn: Jakob Matham.
- Sophia G. (I) verm. mit Cornelis Jacobsz. Drebbel.
- Jakob G. (I) 15. Mai 1599 Bürger in Alkmaar; ebenda begraben 27. Juni 1630; verm. mit Maria Jansdr., begraben in Alkmaar 9. April 1620.
  - Catharina G. vermählt Jan. 1608 mit Michiel Specht.
  - Jan Jakobsz. G. begraben Alkmaar 22. Aug. 1644.
- Marritje G. (I) begraben Alkmaar 14. Okt. 1626.
- Pieter G. (I)
  - Jan G.
  - Emerentia G.
  - lebten noch 1690.

Söhne u. Töchter von Hubert G. (alle von der ersten Frau):

- Marcellus G., Apotheker
- Scipio G., Zeichner
- Julius G., Kupferstecher, † nach 1595; verm. in Antwerpen 27. Febr. 1587 mit Catharina de Ram.
- Aurelius G.
- Maria G.
- Catharina G.
- Sabina G.

Genealogie der Goltzius (nach Moes).

Leben.

(1558 bis 1. Januar 1617.)

Hendrick Goltzius ist „als Sohn trefflicher, ehrenwerter Eltern zu Mühlbrecht, unweit Venlo, im Februar des Jahres 1558“ geboren[1]). Hendricks Vater, Jan Goltz, war Glasmaler. Die Mutter hieß Anna Fullings[2]). Auch Großvater und Urgroßvater sollen schon Maler gewesen sein. Der letztgenannte stammte aus dem Dorf Heynsbeeck und wohnte später in Venlo. Der Großvater war Bürgermeister in Kaiserswerth, und Jan Goltz, der Vater endlich, ließ sich in Mühlbrecht oder Mühlbracht nieder, wo ihm Hendrick als erster Sohn geboren wurde[3]). Der kleine Hendrick soll ein „dickes, wildes und lustiges“ Kind gewesen sein, das sich durch seine Lebhaftigkeit manchen Gefahren aussetzte. Eine Episode, die van Mander aus den ersten Kindheitsjahren überlieferte, ist von Bedeutung, denn Goltzius hatte ihre Folgen sein Leben lang zu tragen. Als er ein Jahr alt oder etwas darüber war, tappte er in ein Feuer und verbrannte sich dabei schrecklich beide Hände. Durch verfehlte Behandlung wurde die Sache noch schlimmer gemacht. Die Folge war, daß „die Sehnen zusammenwuchsen und Hendrick die Hand (wie aus einer späteren Stelle bei van Mander hervorgeht, war es die rechte) sein ganzes Leben nicht recht öffnen konnte“. Als der Knabe etwa drei Jahre zählte, zog Jan Goltz mit seiner Familie nach Duisburg, wo er das Bürgerrecht erwarb[4]). Dort soll der Knabe in seinem vierten Jahre bereits zur Schule gegangen sein. Aber „statt Buchstaben zeichnete er meist Männchen,“ und als er „ungefähr sieben oder acht Jahre alt war, bedeckte er überall im Haus und anderswo Planken und Mauern mit Zeichnungen“. Jan Goltz scheint es nicht ungern gesehen zu haben, denn er nahm den Sohn aus der Schule, um ihn zeichnen zu lehren und ihm die Kunst des Glasmalens beizubringen. Die Vermögensverhältnisse

sollen nicht glänzend gewesen sein. Zudem war die Mutter oft krank, was zur Folge hatte, daß Hendrick, als der Älteste, mehr als ihm lieb war, sich mit seinen jüngern Geschwistern abgeben mußte und auch sonstwie im Haushalt angestellt wurde. Er hätte sich aber lieber mehr seiner Kunst gewidmet, als ihm in dieser Umgebung möglich war. „Doch faßte er sich in Geduld und kam, veranlaßt durch seine große Liebe zur Kunst, darauf, in Kupfer zu ätzen und versuchte auch mit seiner lahmen Hand in Kupfer stechen zu lernen, was ihm gleichfalls so glückte, daß Coornhert, der damals vier Meilen von dort entfernt wohnte, ihn als Lehrling im Kupferstechen annehmen wollte, denn er hatte bereits viele Glasscheibenvorlagen[5]) für Coornhert gezeichnet, die dieser selbst zu stechen beabsichtigte.“ So schildert van Mander die erste Berührung von Meister und Schüler. Coornhert hat dann in der Folge den jungen Goltzius in der Führung des Grabstichels unterwiesen.

Auf Veranlassung Coornherts offenbar siedelte Goltzius, kurz nach dessen Rückkehr nach Holland, ebenfalls nach Haarlem über. „Goltzius ließ sich kurz nach dem großen Brande, um den Johannistag herum, in Haarlem nieder,“ berichtet Karel van Mander. Das wäre Ende Juni 1577 gewesen[6]). Im Spätjahr 1576 hatte Haarlem, das seit der großen Belagerung von 1572/73 in spanischen Händen gewesen war, vor den ständischen Truppen wieder kapituliert. Alsbald kehrte also Coornhert in seine Vaterstadt zurück und ihm folgte, von seinen Eltern begleitet, Goltzius[7]). Aussichten auf vorteilhafte Existenzbedingungen mochten für diesen Umzug maßgebend gewesen sein. Zwar gab es in Köln auch Verleger für Kupferstecher; aber die Nachfrage nach tüchtigen Stechern war in Holland, und besonders in Antwerpen, größer. Coornhert vermittelte Goltzius die wichtige Verbindung mit Philipp Galle, der in Antwerpen in die Fußstapfen Hieronymus Cocks getreten war und eine umfangreiche Verlegertätigkeit entfaltete. Goltzius hat die ersten Jahre fast ausschließlich für ihn gearbeitet. Die Eltern zogen bald wieder nach Deutschland zurück.

Goltzius wußte sich jetzt unglaublich rasch auf eigene Füße zu stellen. Schon seine guten Verbindungen mit Philipp Galle schufen ihm ein sicheres Auskommen. Bereits 1579 verheiratete er sich, erst einundzwanzigjährig, mit Margaretha Jansdochter, Witwe von Adriaen Matham, die ihm ihren acht Jahre alten Sohn Jakob mit in die Ehe brachte. Durch

diese Heirat schuf er sich offenbar vollends eine sorgenfreie Existenz. Das nicht ganz alltägliche Altersverhältnis der beiden Ehegatten gab natürlich Anlaß zu einer der üblichen Xanthippenlegenden. Die Frau überlebte ihren Mann. Die Grabschrift aber, die sie ihm zusammen mit seinem Bruder setzte, lautet nicht so, als ob sie die siebenunddreißig langen Jahre ihrer Ehe mit ihrem Manne im Kriege gelebt hätte.

Der Umstand, daß Goltzius die ersten Jahre in Holland für Philipp Galle gearbeitet und 1582 auch dessen Porträt (B. 170) gestochen hat, ließ die Frage entstehen, ob er etwa einige Zeit sich in Antwerpen niedergelassen hat. Wahrscheinlich ist es aber nicht, denn van Mander sagt ganz deutlich: „Als Goltzius in Haarlem wohnte (te Haerlem wonende), stach er eine Zeitlang für Coornhert und Philipp Galle." Daß Stecher und Drucker so weit auseinandersaßen, hatte gar nichts Außergewöhnliches an sich; genau so hatte auch einst Coornhert in Haarlem für Hieronymus Cock gearbeitet. Daß Goltzius Galles Porträt gestochen hat, ist ebensowenig ein ausreichender Grund, dem Zeugnis von Manders entgegen, einen Aufenthalt in Antwerpen anzunehmen. Die Möglichkeit einer kürzeren, gelegentlichen Reise nach der aber doch weit abgelegenen Scheldestadt bleibt immerhin bestehen.

Goltzius verschaffte nun in kurzen Jahren seinem Stichel großes Ansehen. Spätestens seit 1584 hat er schon Lehrlinge beschäftigt. Aus diesem Jahre datieren zwei Kontrakte mit Schülern, denen er unter anderem verspricht, sie mit nach Italien zu nehmen[7a]). Er trug sich also damals schon mit dem Gedanken einer Italienreise. Sein Versprechen hat er aber nicht halten können, da ihm die Ausführung seines lang geplanten Vorhabens erst sechs Jahre später möglich geworden ist. — Bereits aus dem Jahre 1586 haben wir Zeugnisse, daß er — also schon vor seinen eigentlichen Bravourleistungen — der gesuchteste Stecher im Lande ist. Es ist eine interessante Folge von Briefen, die uns dies überliefert[8]). Die Jesuiten in Rom suchten für die Illustrierung eines Werkes, der „Evangelicae Historiae Imagines auctore Hieronymo Natali Societatis Jesu Theologo", einen Stecher, der die von Bernardo Passaro fertig vorliegenden Zeichnungen vervielfältigen sollte. Ein Vertreter der Jesuiten in Antwerpen wandte sich zu diesem Zwecke an Christoph Plantijn. Dieser hält Umschau, muß aber in einem Brief an den Jesuitenpater Ludovicus Tovardus von seinem Mißerfolg berichten. (Brief vom

5. November 1585). „Neminem vero invenire potui. Jam duo etenim ex melioribus quorum opera me usurum speraveram ut aliquando feceram obierunt infra 10 menses[9]). Qui vero ex praecedentibus hic restant aut digni non sunt quibus tale opus committatur aut plane potui et voluptatibus suis perniciosis sunt ita dediti ut nihil ab illis sit expectandum boni nec certi. Reliqui vero novitii vel Gallaeo vel Sadelero[10]) sunt obligati qui plures desiderant neque quicquam suscipere volunt quod apud se non maneat; . . . facta mihi erat spes de quodam perito artifice qui Brugis vivit huc evocando sed hactenus frustra[11]). Vidi quoque specimen operis illius *nequaquam vel minima in parte cum Goltzio comparandum* etc.“ Daß er bei Goltzius angefragt habe, sagt Plantijn nicht, daß er es aber getan hat, geht aus seinem Brief vom 28. Mai 1586 an den Pater Michael Hernandez hervor. „. . . volui de hac re Goltzium Haarlemii convenire sed frustra, ille siquidem dicebat, opus sibi jam addictum et inchoatum . . .“ Wegen Arbeitsüberhäufung also lehnte Goltzius ab. Noch einmal fragt Plantijn bei Galle und Sadeler an, noch einmal vergeblich. „Attamen quia Rª Vª et D. Ximenius jubetis parabo et conabor an rursus nunc apud Goltzium aliquid meo nomine possint amici. etc.“ Unter diesen Freunden, die Goltzius in seinem Namen bearbeiten sollen, ist Frans van Ravelinghen in Leiden, und diesem übergibt er die Bedingungen, die dem Haarlemer Stecher gemacht werden sollen. Diese sind von höchstem Interesse und zeigen deutlich, wieviel Plantijn daran lag, Goltzius zu gewinnen:

„Au Signeur Goltzius Tailleur en Cuivre à Harlem. — Que les Signeurs[12]) ont mis entre les mains de C. Pl(antin) 153 pourtraicts de semblables figures qu'il en a taillée une des trois Rois[13]) lequel désire avoir response aux articles ensuivants:

Premierement si ledict Goltzius voudroit venir à Anvers pour tailler lesdictes figures, luy-mesmes les visages et autres parties plus délicates en se faisant aider aux autres choses comme il trouveroit le plus convenable, car on s'en remecteroit à sa discretion pourveu que la chose fust tellement faicte ou taillée que ledict Goltzius y voulust mectre son nom ou marque.

Combien il voudroit avoir tout au dernier mot pour la taille de chaicune figure dont il sera payé tout incontinent qu'il aura faict quelqu' une et qu' il voudra.

On l'asseurera d'avoir en ceste dicte ville huict années de long franchises de toutes acsises, taxations d'argent, logement de soldats et toutes autres indemnités, libertés et franchises qu'ont les domestiques mesmes de monsigneur le Gouverneur général des provinces de pardeça."

Dieses in der Tat glänzende Angebot hat Ravelinghen an Goltzius übermittelt. Wir sind nun im glücklichen Besitz wenigstens einer Abschrift von Goltzius' Antwort auf diesen Brief[14]). Sie lautet strikte ablehnend.

„Eersaeme Etc. Françoys van Ravelingien, ten huyse van Sr. Plantijn, boeckdrucker tot Leyden.

Eersaeme, discrete, het raeuw versoecken omme die 153 figueren of percken te snijden, in U. L. brief vermaendt, heeft my niet sonder alteratie doen verwonderen besonder naedien ick voor desen tijt menichmael van de saecke aengesocht sijnde, alle mijn uyterste meyninghe sekeren tijt geleden overschreven hebbe, met expresse verclaringhe dat ick, met henlieden in tractaet eens getreten sijnde, meer door luste om Italien te moghen sien, dan vant werck (weghe?) ofte die profyten, die ick daervan mochte verwachten, ende henlieden gestadich aensoeck mitsdoen, soo ten ersten niet ganschelijck connen affslaen mijn noch tot der conditien, doen voorgestelt, soude verpynen. Waerop ick tot noch toe geen antwoorde int minst en heb gecregen. Hoewel ick nochtans int slot van mijn schrijvens expresselijck genoech gebeden hadde, dat men geen lange treken en wilde gebruycken alsoo ick daermede niet en was beholpen, maer seer wenschte die saecken (alse gheen voortganck en souden hebben) hoe eerder hoe liever ontslaeghen te moghen sijn, omme door verstroytheyt van sinnen gheen tijt meer te verliesen. Uyt welcke haer lange stilswygentheyt ick te rechte (mijns bedunckens) gecolligeert hebbe dat haerlieden die conditien niet aen en stonden, ende dat ick mijn eere tegens haerlieden genoech gequeten hebbende, mij hunlieden wel ontslaen mochte, bysonder verstaende dat sij van deselve saecke met anderen meede doende waeren geweest, daer sij een blauwe scheen geloopen hadden. Sulcx hebbe ick alle mijn saecken overlanghe geschickt als die ghene die tot sulcx nu nog ten eewighen daeghen meer en wilde verstaen, verhopende dat ick metter hulpe Godts andere middelen hebbe gevonden daer ick meer eers en niet min profijts behaelen sal moghen, behalven dat ick, doende 'tgunt ick voorgenomen hebbe,

mijn eyghen meester sal blijven sonder eens anders sinlicheyt ter dienste te staen. In welke mijn resolutie alsoo ick nu soo geconfijt ben, dat ick om drijmael sooveel als ick eertijts geheyscht soude hebben, noch met gheenighe schoone belooften (die ick wel vernomen hebbe, alleynskens te mineren) tottet werck niet te bringen en soude sijn. Soo wil ik U. L. ende alle andere vrinden gebeden hebben, gheen verloren moeyte meer te doen, noch geen stoppelgaeten te wesen van anderluyden schaempte. Hiermede gunstige vrindt, den almoegenden Heere bevolen, dato 1586 Junij 29 st:

U. L. gewillighen mijns vermoghens

Henrick Goltzius."

Folgt noch eine Nachschrift, die sich auf das genannte kleine Blatt der Anbetung der Könige bezieht (B. 22).

Diese Antwort ist sehr bestimmt. Wenn Goltzius die Arbeit in Rom hätte ausführen dürfen, hätte er sie vielleicht angenommen. Daß man ihn in der Sache einige Zeit ohne Nachricht gelassen hatte und zumal, daß man noch mit andern Stechern verhandelte, das erregte seinen Unwillen, der sich in diesen Zeilen reichlich Luft macht. Plantijn schreibt dann am 22. Oktober den Jesuiten: „Goltzius siquidem nuper prorsus negavit se facturum etc." Man beginnt mit den Wierix zu verhandeln, aber „Wierixii promissis nulla fides adhibenda in operis continuatione." Die unverschämten Forderungen, und nicht zuletzt der anstößige Lebenswandel der drei Brüder, lassen Plantijn lange zögern, sie mit der großen Aufgabe zu betrauen. Aber schließlich blieb ihm nichts anderes übrig. Die 154 Platten sind von ihnen, unter Beiziehung von Karel de Mallery und Adriaen und Jan Collaert gestochen worden.

Noch von einem andern Auftrag an Goltzius, der sich aber ebenfalls zerschlagen hat, wissen wir aus diesen Jahren. Aus einem undatierten Brief des Leidener Professors Vulcanius[15]) geht hervor, daß dieser, wahrscheinlich 1587 oder 1588, den Plan hatte, eine von Marnix angefertigte niederländische Übersetzung des Dekalogs mit Kupfern von Goltzius herauszugeben. Er schreibt: „Exspectavi hactenus icones a Goltzio sculptas quibus Tabulas *τῶν δεκαλόγων* ornarem, sed frustra id omnino fuit, adeo ille est cunctator"[16]). Hier wird Goltzius' Saumseligkeit getadelt. Der Plan ist aber, wie gesagt, überhaupt nicht zur Ausführung gekommen, wenigstens wüßte ich nicht, was für Stiche

auf ihn zu beziehen wären. Arbeitsüberbürdung verhinderte Goltzius, diese Aufträge anzunehmen. Er muß in sehr guten Verhältnissen gelebt haben, wenn er so glänzende Anerbietungen, wie die Plantijns, ausschlagen konnte.

So klingt denn der Grund nicht ganz glaubhaft, wenn van Mander berichtet, daß Goltzius über dem Nachgrübeln über sein Leben und „über seine und der Seinen ganze Lage“ in Schwermut verfiel, „daß er fast keinen gesunden Tag mehr hatte und schließlich von einer auszehrenden Krankheit erfaßt wurde, infolge deren er wohl drei Jahre lang Blut spuckte.“ Van Mander verwechselt die Ursache, die auszehrende Krankheit, mit deren Folge, der Schwermut. Goltzius war ganz offensichtlich schwindsüchtig; wahrscheinlich hatte schon seine stets kränkliche Mutter an dieser Krankheit gelitten. „Die Ärzte taten, was sie konnten, um ihm zu helfen, doch war alles vergeblich, da diese Schwermut zu tief in seinem Herzen Wurzel gefaßt hatte, umsomehr als ihm noch dazu allerlei widerfuhr, was ihn peinigte. Als er nun sah, daß sein Leben, wie man sagt, an einem seidenen Faden hing, und er keinen Arzt fand, der die Zuversicht hatte, ihm zu helfen, einer wie der andere vielmehr sagte, daß es schon zu weit mit ihm gekommen sei, faßte er schließlich den Entschluß, obgleich er sich schwach fühlte, nach Italien zu reisen, wo er Besseruug seines Zustandes erwartete oder doch wenigstens die Schönheit der italienischen Kunst vor seinem Tode zu sehen hoffte, woran er außer durch andere Umstände durch seine Heirat solange gehindert worden war.“ Von diesen Umständen, über die wir gerne etwas Näheres erfahren hätten, wissen wir nichts. Ende Oktober 1590 reiste er ab, von einem Diener begleitet. Zu Hause ließ er verschiedene Schüler und den Drucker seiner Platten zurück. Er unterhielt also bereits eine regelrechte Werkstatt. Die Reise ging über Hamburg, München, Venedig, Florenz, wo er sich überall nur ganz kurz aufhielt, geradenwegs nach Rom. Schon unterwegs hatte er durch den steten Aufenthalt in der frischen Luft Erleichterung von seiner Krankheit gefunden, und bei seinem Einzug in die ewige Stadt fühlte er sich schon vollständig gesund. Er verließ Rom wieder, nachdem er zwischenhinein einen Abstecher nach Neapel gemacht hatte, am 3. August 1591 und „kehrte schließlich blühend und gesund nach Hause zurück“. In dem rauhen Klima seiner Heimat befiel ihn aber die alte Krankheit wieder. „Er trank darum

einige Jahre lang Ziegenmilch und mußte sogar an Frauenbrüsten saugen, wovon er Besserung erhoffte. Endlich aber ist er nach vielen schweren Krankheiten mit Gottes Hilfe und gegen jedermanns Erwarten gesund geworden."

Wenn man Goltzius' immense Arbeitsleistung überblickt, dieses reiche Werk der Stiche, die Unmenge von Entwürfen, die er für seine Schüler und andere Stecher daneben noch lieferte, so sollte man es nicht für möglich halten, daß ein stets kränklicher Mann dies schaffen konnte. Jetzt, in den neunziger Jahren, entstanden seine berühmtesten Blätter, die Meisterstiche (B. 15—20) und die Passion (B. 27—38), inmitten einer langen Reihe anderer glänzender Werke. Am 12. April 1595 bekam er für seine Stiche das Kaiserliche Privileg, das deren Nachdruck im ganzen Reich für die Dauer von sechs Jahren bei Strafe von Konfiskation der Nachdrucke und Buße von zehn Mark Goldes untersagte[17]). Dieses Verbot war dringend nötig, scheint aber doch nicht viel vermocht zu haben. Denn der Kopien nach Goltzius' Kompositionen ist kein Ende. Sogar seine berühmte Schutzmarke, das bekannte Monogramm, wird mißbraucht.

Offenbar ist Goltzius auch ein guter Geschäftsmann gewesen. Seine Stiche wurden in allen Kulturländern vertrieben. So sah Goltzius, wie van Mander berichtet, seine Werke in Rom zum Verkauf ausgelegt, und weiter wissen wir, daß er Stiche partieweise nach Paris und nach London in Kommission gegeben und respektable Beträge dafür eingezogen hat[18]).

Auf der Höhe seines Ruhmes als Kupferstecher fiel es nun Goltzius plötzlich ein, Maler zu werden. Von den möglichen Gründen, die ihn um das Jahr 1600 zu diesem Schritt veranlaßten, wird an anderem Orte die Rede sein. Hier nur soviel, daß das hohe Ansehen, das er als Stecher genoß, sich ohne weiteres auch auf den Maler übertrug. Erst gegen Ende seines Lebens hat er noch einmal zum Grabstichel gegriffen und noch ein paar Blätter, die der höchsten Bewunderung wert sind, hervorgebracht.

Nun van Mander schweigt[19]), werden die Nachrichten über Goltzius spärlicher. Aus dem Jahre 1605 haben wir zwei im Original erhaltene Briefe von seiner Hand[20]), leider aber von wenig belangreichem Inhalt. Sie sind beide an den Amsterdamer Goldschmied Hans van Weely gerichtet. Im ersten, vom 22. Mai datiert, ist die Rede von einer Feder-

zeichnung, die Goltzius für Weely ausführt. Eigentümlich ist dabei der bittere Ton, in dem er von Widersachern spricht, die er offenbar besaß. „. . . so veel het stuck belangt mette pen, daer ben ick aen doende oock met een lust, die my te meer aengedreven wordt van de clappers; . . . ende daer en leyt niet aen wat de luyden seggen, als maer myn saeck niet oneerlyck noch besmetelycken is; al de snappers en verstaen myn doen niet. Sy syn oock niet werd dat sent verstaen . . ." Auch van Mander berichtete noch, daß sich „hie und da ein Sturm gegen ihn erhebt" und daß es Leute gebe, „die ihn törichterweise schmähen". Wer diese Leute gewesen sind, und ob es sich um künstlerische Gegensätze oder bloß um persönliche Differenzen handelte, wissen wir leider nicht. — Der andere Brief, vom 10. Juni, überliefert uns ein harmloses Stück alltäglichen Lebens. Goltzius hat bei einem Besuch bei Weely im Weggehen dessen Mantel statt des eigenen mitgenommen und schickt ihn nun durch den Diener zurück, mit der Bitte, ihm dafür den seinen einzutauschen. Fast belangreicher noch ist die kleine Nachschrift, in der Goltzius den Freund ersuchte, für ihn „oude testementische historien" auszusuchen, „die schilderachtich syn". Ferner hätte er gerne „vrolycke historien", „die in schilderie lieflyck staen". Beiden Briefen ist in äußerst feiner Federzeichnung ein kleiner männlicher Porträtkopf beigefügt.

Zeugnis von Goltzius' Ansehen auch als Maler legt seine 1614 erfolgte Ernennung zum Mitglied der Akademie von S. Luca in Rom ab[21]).

Er muß ein Mann von umfassender, zumal auch literarischer Bildung gewesen sein. Nicht bloß die ganze Richtung seiner Kunst und sein steter Umgang mit Karel van Mander lassen es vermuten. Wir wissen, daß er mit Leuten wie Domenicus Lampsonius[22]), Justus Lipsius[23]), Caspar Diemenus[23]), Erycius Puteanus[24]) und Johannes de Wit[25]) in Verbindung stand oder gar befreundet war. Ferner geht aus einer 1596 durch die Rederijkerkamer „Trouw moet blycken" in Haarlem an die Regierung gerichteten Eingabe, die unter anderen auch durch „Mr. Henrick Goltzius" unterzeichnet ist[26]), hervor, daß er Mitglied dieser Gesellschaft war. Er hat seine Kunst zu verschiedenen Malen in ihren Dienst gestellt. Zwei Wappenschilde der Rederijkerkamer hat Jakob Matham nach Entwürfen von Goltzius in Kupfer gestochen[27]), einen dritten, der, bezeichnet mit „H. G. invenit", im Besitze der heute

noch bestehenden Gesellschaft erhalten geblieben ist, hat Frans Pietersz de Grebber auf eine Holztafel gemalt[28]).

Als artige Episode ist uns aus dem Jahr 1606 Goltzius' und seiner Hausgenossen Beteiligung an einer Lotterie zugunsten eines Oudemannenhuis überliefert[29]). Außer Goltzius haben u. a. die Liste unterzeichnet: Grietgen Jans, huisvrouw van Goltzius; Hans Pietersz, dienaar van Goltzius, eine Catarina Tencken, Pier Antonij und Frederick de Vries[30]), die letzten drei mit dem Zusatz „ten huize van Goltzius". Die meisten Teilnehmer drücken in ein paar Versen den mehr oder minder offenen Wunsch aus, mit Gottes Hilfe das große Los zu gewinnen. Unser Meister dagegen setzt zu seiner Unterschrift würdevoll folgenden Reim:

„Mijn inlegghen hier is ooc om te bedencken
Die out ende arm sijn, in gebreecken menichvout,
Krygh ick 's hoochste lot, salt haer gewillich schenken,
Bewaerende voor my altijt eer boven gout."

„Eer boven gout" war seine stolze Devise. Wenig mit ihr in Einklang steht nun allerdings die mehrfach bezeugte Tatsache, daß er sich in seinen vorgerückten Jahren der Alchimie ergeben hat, die ihn nach der einen Überlieferung[31]) beinahe, nach einer anderen[32]) tatsächlich ein Auge kostete. Auch sein Vermögen hätte er damit zugrunde gerichtet. Wie weit diese Nachrichten auf Wahrheit beruhen, bleibt dahingestellt. Daß Goltzius die Goldmacherkunst betrieb, kann bei diesem doppelten Zeugnis — zu dem noch ein drittes, urkundliches kommt, das ihn im Zusammenhang mit einem Goldmacher Namens Engelbrechts nennt[33]) — nicht zweifelhaft sein. Ob er tatsächlich ein Auge dabei einbüßte, ist nicht sicher. Die späten Porträts zeigen ihn im Besitze zweier gesunder Augen. Das Unglück müßte ganz kurz vor seinem Tode erfolgt sein.

Seit dem Herbst des Jahres 1616 war Goltzius dauernd krank. Sir Dudley Carleton berichtet in seinem öfter zitierten Briefe an J. Chamberlain, in dem er von seinem Besuch in Haarlem erzählt, unter dem 4.—14. Oktober: „. . . . Goltzius is yet living, but not like to last owt an other winter; and his art decayes wth his bodie . . .'"[34]). Der englische Gesandte behielt recht. Um die Jahreswende ist Goltzius gestorben[35]).

Balthasar Gerbier in seinem Lobgedicht[36]) nennt sein Ende ein

„godtsalich sterven, dienende tot wederlegginghe aen de quade gerucht-makers ende faem-roovers". Also auch wieder eine Anspielung auf Widersacher, die Goltzius wohl gehabt haben muß. Daneben aber gibt es Zeugnisse, aus denen hervorgeht, daß er auch als Mensch große Verehrung genossen hat. An erster Stelle ist da das Testament des jung verstorbenen Frederick de Vries zu nennen[37]), dessen warme, von aufrichtigster Verehrung für seinen Meister Goltzius durchdrungene Sprache für diesen geradezu ein Denkmal bedeutet. Goltzius' Freigebigkeit rühmt Erycius Puteanus[38]), und, nachdem er in den Ausdrücken höchster Begeisterung von seiner Kunst gesprochen hat, ist er doch noch im Zweifel, ob er diese oder des Meisters Güte („humanitas") höher stellen soll. Auch Johann de Wit hat diese in einem Maße erfahren, daß er sich Goltzius tief verpflichtet fühlte[39]).

Noch weniger hat es diesem an Verehrern seiner Kunst gefehlt. Zu ihnen zählte, wie wir wissen, vorab der Kaiser Rudolf II. Von dem Kurfürsten von Bayern, Herzog Wilhelm V., erhielt Goltzius für die Widmung der Meisterstiche (B. 15—20) eine goldene Kette mit Medaille, und eine ähnliche Auszeichnung bekam er von Kardinal Federigo Borromeo in Mailand[40]), dem er die Passion (B. 27—38) dediziert hatte. 1594, als er mit dem frischen Ruhm seiner Meisterstiche bedeckt war, widmete ihm Crispin de Passe seinen Stich nach dem Abendmahl von Joos van Winghen (Fr. 135) mit den Worten: Eximio Germaniae nostrae decori Henrico Goltzio. Jan van de Velde preist seine Kunst begeistert auf einem Blatt seines „Spieghel der Schrijfconste"[41]), und Wassenaer[42]) nimmt den Mund übervoll. Der Tod des Meisters gab Balthasar Gerbier Anlaß zu seinem Lobgedicht. Es wäre interessant, zu erfahren, in was für Beziehungen dieser Abenteurer zu Goltzius gestanden hat; die Schrift selbst gibt keinen Aufschluß über diesen Punkt, und sonst wissen wir leider nichts von dem Verhältnis der beiden, das doch offenbar ziemlich eng gewesen sein muß. Gerbier klagt unter anderem über die Gleichgültigkeit der Haarlemer Goltzius gegenüber, die seine sterblichen Überreste „in de aerde ghedouwt sonder dat yemant lesen kan, waer hij leyt"[43]). Ampzing und Schrevelius gedenken in ihren Schriften ausführlich ihres berühmten Stadtgenossen[44]). Und noch um die Mitte des Jahrhunderts singen Constantijn Huygens[45]) und Joost van den Vondel [46]) in begeisterten Versen sein Lob. Huygens erinnert sich ehrfuchtsvoll — leider nur

mehr undeutlich, wie er bedauert —, als Knabe einst dem Meister persönlich begegnet zu sein[47]). Das schönste, aus neidloser Bewunderung und warmer Verehrung aufgebaute Denkmal aber hat Karel van Mander dem Freunde in seiner Lebensbeschreibung errichtet, die er mit folgenden, allerdings etwas gar hoch gegriffenen Worten beschließt: „Und wie Plato, der, als seine Sterbestunde nahte, dem Genius, der über seiner Geburt gewaltet, und dem Glücke dankte, daß er als Mensch und Grieche und nicht als Barbar oder unvernünftiges Tier geboren sei, und endlich daß er zur Zeit des Sokrates gelebt habe, — so freue auch ich mich, daß ich mehr als zwanzig Jahre mit meinem Freunde, dem großen Künstler Goltzius, habe freundschaftlichen Verkehr pflegen können."

A. Goltzius als Kupferstecher.

Der Kupferstich vor Goltzius; Coornhert.

Seit dem Tode Lukas von Leidens stellte sich der Kupferstich immer ausschließlicher in den Dienst der Reproduktion. Lukas hatte keinen Nachfolger, der seine sichere, reinliche Hand besessen hätte und imstande gewesen wäre, den Kupferstich auf seiner bisherigen Höhe, auf die ihn Dürer gehoben hatte, zu erhalten. So sank das künstlerische Niveau der Stichelkunst mit einem Mal beträchtlich. Die wenigen Talente, die noch mit einiger Selbständigkeit auftraten, wie Jan Swart — der aber wahrscheinlich wenige Jahre nach dem Tode Lukas von Leidens ebenfalls schon starb — oder Dirck Vellert, besaßen doch nicht Kraft genug, um bestimmend in die Entwicklung einzugreifen.

Schon Lukas von Leiden hatte in seinen letzten Jahren noch der allgemeinen Bewegung sich angeschlossen, indem er sich mit der Manier Marcantons auch dessen Formensprache angeeignet hatte. War er auch vorher ohne Dürer nicht zu denken gewesen, so bedeutete doch dieses Abhängigkeitsverhältnis von dem deutschen Meister noch keineswegs ein Abweichen von der nationalen Tradition. Erst seinen Anschluß an Marcanton kann man als solches bezeichnen. Damit war die Richtung gegeben, in der der Kupferstich, um nicht hinter der Malerei zurückzubleiben, streben mußte: Propagierung der italienischen Formensprache. Der Stich mit der Möglichkeit einer großen Auflage war zu diesem Zwecke ja in hervorragender Weise geeignet. Die eigene

Sprache verlor ihre Bedeutung, weil man doch nicht hoffen durfte, die einzig der Nachahmung wert erachteten Italiener darin zu erreichen. Da es nun naturgemäß in den meisten Fällen am direkten Anschluß fehlte, sahen die Stecher ihre vornehmste Aufgabe darin, Werke und Ideen derjenigen Meister zu vervielfältigen, die sich zu Vermittlern jener „wahren" Kunst, die sie in Rom „gelernt" hatten, aufwarfen. Es begann die Massenproduktion von Historienstichen nach Lambert Lombard, Frans Floris und Martin van Heemskerck, um nur die drei wichtigsten Vorlagenzeichner der Jahrhundertmitte zu nennen.

Der Sieg des Romanismus ermöglichte auch einem technisch tief stehenden Kupferstich, eine unverhältnismäßig wichtige Rolle zu spielen. Den vorherrschend plastischen Motiven konnte dieser durch solide Umrißzeichnung und kräftige Innenmodellierung zur Not immer noch gerecht werden. Die große Masse von Stichreproduktionen ist nicht nach Gemälden gearbeitet, sondern meistens nach — oft nur flüchtig — gezeichneten Kompositionen der führenden Meister. Diese erwarteten vom Stecher gar nicht die Wiedergabe irgendwelcher malerischer Feinheiten. Die menschliche Figur an sich war der Gegenstand allen künstlerischen Bemühens. Dabei trat die feine Empfindung, die einen der Hauptwesenszüge der altniederländischen Kunst gebildet hatte, ganz in den Hintergrund. Die Künstler wollen mit ihrem zeichnerischen Können prunken; deshalb sind es Figur und Bewegung in erster Linie, was sie interessiert, und erst aus dem Bedürfnis, diesen eine Bedeutung zu geben, wird ihnen ein Affekt untergeschoben. Oder umgekehrt: die Affekte interessieren nur insoweit, als sie in starke körperliche oder physiognomische Äußerungen umgesetzt werden können. — Die Themata wurden nach wie vor hauptsächlich aus der Bibel geschöpft, und zwar mit Vorliebe aus dem Alten Testament. Besonders gerne werden Gegenstände gewählt, die sich in Form einer Folge erzählen lassen, wie z. B. die Geschichte der ersten Menschen, die Sintflut, die Geschichten Loths, des Moses, der Ruth, der Esther, der Judith usw. Aus dem Neuen Testament erfreut sich das Gleichnis vom verlorenen Sohn besonders häufiger Darstellung. Zahlreich sind ferner, nach italienischen Vorbildern, heilige Familien, die Pietà, dann Apostelfolgen. Verhältnismäßig selten trifft man Darstellungen der Passion. — Der Humanismus erschloß die große Welt der antiken Mythologie, und

ebenfalls in der Gefolgschaft des Gelehrtentums erwachte die Freude an der Allegorie. Personifizierungen der menschlichen Tugenden und Laster gehören zu den häufigst gesehenen Darstellungen. Beliebt sind ferner Serien von Monatsbildern, Jahreszeiten usw. Ab und zu wagt man sich auch an zeitgenössische Ereignisse. Aber, wie schon angedeutet, bildete das Thema der Darstellung gewissermaßen nur den für den Künstler im Grunde indifferenten Stoff, den er nötig hatte, um aus ihm seine Formenwelt zu gestalten. Daß bei dieser Art der Kunstgesinnung die Deutlichkeit der Erzählung leiden mußte und alles Geistige vollends zu kurz kam, liegt auf der Hand. Die Auffassung des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form war, der vorausgegangenen Zeit gegenüber, eine völlig andere geworden.

Parallel mit dieser ging die formale Wandlung. Sie äußert sich vor allem in einer übermäßigen Streckung der Proportionen. Zwar war diese Geschmacksrichtung nicht auf die Niederlande beschränkt. Diese hatten sie vielmehr erst von anderwärts, von italienischen Vorbildern, übernommen. Aber solche Ungeheuerlichkeiten und Vergewaltigungen haben sich die Formen des menschlichen Körpers nirgends und zu keiner andern Zeit mehr gefallen lassen müssen, wie um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in den Niederlanden. Und die Stecher haben ihre Vorbilder in dieser Beziehung stets noch zu überbieten gesucht. — Die durch die Italiener, vornehmlich durch Michelangelo vermittelte — nicht durch eigenes Studium erworbene — genauere Kenntnis der menschlichen Anatomie verleitete die Niederländer auch zu Übertreibungen nach dieser Seite hin. Eine nackte Schulter reizt den Künstler, seine Kenntnis ihrer innern Struktur zu zeigen. Die Fläche eines Rückenaktes wird aufgelöst in ein System von Bergen und Tälern. Die Formen werden mächtig. Biblische Gestalten und antike Götter werden zu Athleten, Christus zum Herkules. Bei der Darstellung des Schmerzensmannes z. B. denkt der Künstler nicht daran, eine ergreifende Figur darstellen zu wollen. Ihm ist dieses Thema darum willkommen, weil es ihm vor dem Publikum die Darstellung eines Aktes rechtfertigt, und er schwelgt darin, ihn möglichst hünenhaft zu formen. Diese Besonderheiten nun, die bei den Gemälden durch die farbige Behandlung doch stets etwas gemildert erscheinen, kommen bei den Schwarzweißreproduktionen in gesteigertem Maße, oft mit erstaunlicher Roheit heraus.

Bestand doch fast die einzige Fähigkeit des Stiches darin, die plastische Erscheinung wiederzugeben, und dieser gefiel sich nun darin, diese seine einzige Fähigkeit zu unterstreichen, wodurch er zu Übertreibungen ungeheuerlichster Art kam.

In der Stichelführung suchen die Stecher vor allem eine — für unverwöhnte Augen — gewisse Geschlossenheit zu erzielen durch strenge Parallelität der Taillen. Die Taillen aber, die zudem meist auch unrein sind, entbehren trotz eines äußern Schematismus der innern Gesetzlichkeit, da sie ganz ohne Rücksicht auf die von ihnen zu reproduzierenden Formen geführt sind. Sie bewegen sich in einer mittleren, wenig variierten Stärke, die weder eine eingehendere Behandlung des feineren Details, noch angemessene Freiheit bei — allerdings seltenem — größerem Formate zuläßt. Die ganz allgemein durch den Mangel an Können charakterisierte Technik birgt dann aber doch auch schon wieder die Keime für die weitere Entwicklung in sich. Gerade dieser Verzicht auf alle Prägnanz in der Durchbildung des Einzelnen führte zu einer ganz neuen Bildwirkung. Dieses neue Bild wird nicht mehr — wie bei Dürer z. B. — zusammengesetzt aus lauter Einzelbeobachtungen, deren jede gleich sorgsam und liebevoll herausgearbeitet wird. Das Ganze wird jetzt von vornherein als Einheit empfunden. Die Intimität der Detailschilderei wird geopfert. Die an sich ausdruckslosen, parallel geführten Taillen überspinnen größere Flächen mit einem einheitlichen Ton und erzielen so für das Auge eine der ältern Kunst gegenüber zwar verschwommene, aber deswegen doch recht angenehme, oft geradezu brillante Gesamtwirkung. Man könnte wohl darauf verfallen, diese lediglich als Ergebnis der minder leistungsfähigen und darum auf billigere Effekte ausgehenden Technik zu betrachten, wenn nicht die Malerei der Zeit für diese neue Bildwirkung eine genaue Parallele böte. So erkennt man denn, daß die Ausdrucksweise dieser Stecher doch nicht ausschließlich auf negativen Eigenschaften beruht, sondern auch durch grundlegende neue Elemente mitbedingt ist. Damit soll nun aber keineswegs die Unfähigkeit — Dürer und Lukas von Leiden gegenüber — dieser Leute beschönigt, sondern nur die der ganzen Richtung trotzdem innewohnende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung angedeutet werden.

Es ist auch äußerlich bezeichnend für den inferioren Rang der Stecher um die Jahrhundertmitte und darüber hinaus, daß sie sozusagen nicht

2*

ihre eigenen Herren waren. Mit der künstlerischen Tüchtigkeit war auch zugleich ihre soziale Stellung gesunken. Sie stachen nicht nach eigener freier Auswahl Vorlagen dieses oder jenes Künstlers; in den seltensten Fällen standen sie überhaupt in direkter Verbindung mit diesem. Zwischen dem produzierenden Künstler und dem Stecher hatte sich ein neuer, wichtiger Stand gebildet, der die Vermittlung zwischen den beiden übernahm. Das waren die Verleger, von denen sogar der Künstler abhängig wurde, soweit es sich um Kupferstichproduktion handelte. Der Verleger bestellte bei diesem die Vorlagen, die nach bestimmten Angaben ausgeführt werden mußten. Diese Vorlagen gab der Verleger an den Stecher weiter, und die gestochene Platte kam an ihn zurück. Er druckte sie und besorgte den Vertrieb der Abzüge. So haben an dem Zustandekommen fast aller Stiche dieser Zeit dreierlei Hände gearbeitet. Ein jeder hat seinen „Inventor", seinen „Sculptor" und endlich seinen Drucker und Verleger, der sich als solcher mit dem Zusatz „Excudit" oder „Excudebat" kennzeichnet. Es gibt unzählige Blätter, auf denen weder Erfinder noch Stecher genannt sind; nur sehr selten fehlt hingegen der Name des Verlegers. Das spricht deutlich genug für die Stellung, die dieser jenen beiden gegenüber einnahm.

Der wichtigste dieser Verleger um die Jahrhundertmitte war Hieronymus Cock in Antwerpen. Er handhabte selbst mit bemerkenswertem Geschick die Radiernadel. Die Grenzen dieser seiner eigenen künstlerischen Betätigung sind noch nicht enger umschrieben. Um so beredter aber ist das Zeugnis, das die unzähligen Blätter, die seine Adresse tragen, von seiner verlegerischen Betriebsamkeit ablegen. Die Fäden fast aller Kunstbestrebungen der Zeit laufen in seinen Händen zusammen. Der extremste Italianismus einerseits, andrerseits die nationalen Bizarrerien des alten Breughel fanden in seiner Werkstatt Förderung. Die namhaftesten Meister arbeiteten für ihn, die einen, indem sie Vorlagen lieferten, die andern, indem sie diese auf Kupfer brachten.

So kommen wir auch, wenn wir nach den Wurzeln der Kunst unseres Goltzius suchen, zuletzt auf die Gruppe, die sich um die Persönlichkeit des Hieronymus Cock schart. Sowohl in seiner Ausbildung zum Kupferstecher, als auch in seiner ersten künstlerischen Erziehung hängt jener durchaus mit diesen Leuten zusammen, wie wir noch des nähern sehen werden. Es ist vor allem Dirck Volkertsz Coornhert, sein einziger

eigentlicher Lehrer, der lange Zeit im engsten Verhältnis zu dem vielseitigen Antwerpner Verleger gestanden hat. Philipp Galle, der gewissermaßen der Nachfolger des Hieronymus Cock wurde, war ein Schüler von Coornhert. Er ist durch dessen Vermittlung dann Goltzius' erster Verleger geworden. Galle stammte übrigens wie Coornhert aus Haarlem[1]). Cornelis Cort, von dessen Bedeutung für Goltzius im folgenden zu sprechen sein wird, soll gar ein direkter Schüler von Hieronymus Cock gewesen sein[2]).

Von Coornhert (1522—1590) ist uns kein Blatt bekannt, auf dem er als Inventor auftritt. Er scheint wirklich nur nach Vorlagen anderer Meister gestochen zu haben. Das früheste Datum, das mir auf einem seiner Stiche begegnet ist, war 1548, Adam und Eva nach Heemskerck[3]). (Tafel I.) Zahlreich sind die Blätter mit der Jahrzahl 1549 und aus den ersten fünfziger Jahren. In dieser Zeit führt Coornhert den Griffel sehr frei, ohne exaktes System, die einzelnen Striche sind unrein. Dadurch bekommen manche Blätter geradezu Radierungscharakter[4]). Coornhert hat auch daneben tatsächlich radiert und frühe schon sogar Ätzung und Kupferstich auf der selben Platte kombiniert. Die frühen Blätter verraten deutlich die Hand eines Autodidakten. Das stimmt auch zu dem, was wir davon wissen, wie Coornhert zur Kunst des Gravierens gekommen ist. Er stammte aus vermöglicher Familie, wurde aber infolge einer den Eltern mißliebigen Heirat verstoßen und enterbt[5]) und sah sich so gezwungen, seinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Die Not drückte ihm den Grabstichel in die Hand. Gegen die Mitte der fünfziger Jahre werden seine Taillen kürzer und bequemen sich zu einem System regelmäßiger Strichlagen. Seinen Höhepunkt erreicht Coornhert in der 1555 gestochenen, 1556 von Cock herausgegebenen Folge der Triumphe Karls V., ebenfalls nach Heemskerck. (Tafel II, Abb. 2.) Diese Serie von zwölf Blättern kann man unbedenklich nicht nur als das beste Produkt Coornherts, sondern auch als eine der erfreulichsten Leistungen des niederländischen Kupferstichs im dritten Viertel des Jahrhunderts überhaupt bezeichnen. Die Stichelführung ist von großer Exaktheit. Die einzelnen Taillen sind kurz, folgen aber systematisch den Rundungen der Oberfläche und sind teilweise auch schon deutlich geschwellt. Dazu kommt, daß einzelne der Blätter auch malerisch sehr reizvoll wirken. Sie sind von einer in der Zeit einzig dastehenden

Farbigkeit und reich an gut gelungenen Helldunkeleffekten. In diesen Jahren muß Philipp Galle — Coornhert wohnte in Haarlem — sein Schüler gewesen sein[6]). Denn einerseits beginnt Galle von 1558 an, seine Stiche selbständig zu signieren, und andrerseits hat Coornhert bald darauf das Stecherhandwerk, vorläufig wenigstens, an den Nagel gehängt. 1559 ist das letzte Datum auf einem seiner Stiche aus dieser Epoche. 1561 wurde er zum Notar und in den folgenden Jahren in noch verschiedene andere Ämter der Stadt Haarlem gewählt. Politik und schriftstellerische Betätigung standen für ihn jetzt im Vordergrund. Obgleich nicht Katholik, eifert er doch feurig gegen den calvinistischen Absolutismus und die Unduldsamkeit der Prediger. Daneben übersetzt er die Odyssee, Ciceros philosophische Schriften und anderes. Am 14. September 1566 aber wird er, als treuer Diener der Staaten, vom Rat der Unruhen verhaftet und vierzehn Wochen im Haag gefangen gehalten. Obwohl dann wieder freigelassen, fand er es doch geraten, sich außer Landes zu begeben, da Gerüchte von einer zweiten Verhaftung umgingen. 1568 ließ er sich zum erstenmal in Xanten nieder. Von dort aus war er in beständiger Verbindung mit Wilhelm von Oranien,, mit dem ihn die Forderung der Glaubensfreiheit verband, obwohl diese dem Grafen aus politischen, Coornhert aber aus rein menschlichen Beweggründen am Herzen lag. 1572 finden wir ihn wieder in Haarlem, wo ihm ein hohes Ehrenamt übertragen wurde. Da er aber der freien Religionsübung die Sprache redet, also die Partei der Katholiken ergreift, mußte er aufs neue fliehen. Er wandte sich wiederum nach Cleve und Xanten. Vom Generalpardon von Requesens, dem Nachfolger Albas, im Jahre 1574, wurde er als Vertrauter Oraniens nicht betroffen. Erst nach dem Tode von Requesens und nach dem Inkrafttreten der Genter Pazifikation (1576), deren einer Artikel war, daß die Strafbefehle wegen Religionsvergehen — Religionsfreiheit war den Katholiken natürlich ebenso ein Greuel wie den orthodoxen Calvinisten — bis zur Regelung der religiösen Angelegenheiten aufgeschoben werden sollten, konnte Coornhert nach Holland zurückkehren, wo er aber auch in der Folge keine Ruhe und für seine der Zeit vorauseilenden Ideen kein Verständnis fand. — Dort nun, in der Verbannung, in Cleve und Xanten hat er sich seiner Kunst erinnert und den Griffel wieder zur Hand genommen. Als Belege dienen uns ein paar Stiche, die er nach Kompositionen

Adriaen de Weerts gemacht hat. Sie sind zwar nicht datiert, doch lassen sie sich mit Sicherheit in diese Zeit setzen. Adriaen de Weert (geb. ca. 1536)[7]), war, wie wir von van Mander wissen[8]), als Landschafter nach Italien gegangen. Kurz vor 1566 kehrte er als Figurenmaler und maniriertester Nacheiferer Parmigianinos nach Brüssel zurück. 1566 mußte er gleich Coornhert das Land verlassen; er ließ sich in Köln nieder. Bei dieser Nachbarschaft fanden sich die Schicksalsgenossen zusammen. Wir kennen eine ganze Reihe von Blättern, die Coornhert, allerdings nicht mehr auf seiner einstigen Höhe, nach Adriaen de Weert gestochen hat. Leider ist, wie gesagt, keines datiert[9]). Doch können sie nur in diesen Jahren entstanden sein. Denn nach seiner Rückkehr nach Holland, im Frühjahr 1577, hat Coornhert den Grabstichel definitiv beiseite gelegt.

Während dieses Aufenthaltes in der Verbannung, wahrscheinlich seit ca. 1574, muß Goltzius Coornherts Schüler geworden sein[10]).

Bis zur Übersiedelung nach Haarlem (1577); die Lehrjahre.

Da der Vater, Jan Goltz, selber ausübender Künstler war, ergab es sich von selbst, daß er des Sohnes erster Lehrmeister wurde. Wir wissen aber von ihm nichts Näheres, so daß wir nicht in der Lage sind, auch nur zu mutmaßen, in welcher Richtung und wieweit er auf den jungen Hendrick eingewirkt hat. Im Glasmalergewerbe überwog der handwerkliche Teil der Arbeit so sehr, daß man annehmen kann, Jan Goltz habe den Sohn vorerst wohl hauptsächlich zu praktischen Handreichungen angestellt, immerhin aber, als dessen Erfindungsgabe sich äußerte, auch seine Entwürfe sich schon zunutze gemacht. Wenigstens will van Mander schon aus dieser Periode ein paar Zeichnungen Hendricks gesehen haben[1]). Er rühmt ihre Klarheit und Deutlichkeit und betont, daß dem jungen Künstler damals schon mehr daran lag, „etwas aus sich heraus zu erfinden, als geduldig irgendeine Vorlage nachzuzeichnen“.

Van Manders Darstellung des Verhältnisses zwischen Goltzius und Coornhert, von dem dieser das Kupferstechen lernte, ist nicht ganz klar. Nach ihm müßte man annehmen, daß Goltzius erst nach der Übersiedelung nach Haarlem Coornherts Schüler geworden wäre. Es spricht aber vieles dafür, daß dies schon eher, noch in Deutschland, geschah.

Van Mander spricht von Vorschlägen und Bedingungen, — zum Teil

sehr unglaubhaften —, die der über fünfzigjährige Coornhert dem etwa sechzehn Jahre alten Anfänger machte, welche dieser teils anzunehmen geruhte, teils ausschlug. Aus dieser Darstellung van Manders leuchtet deutlich die Absicht heraus, die überragende Bedeutung seines Freundes vor dem alten Coornhert schon in diesem Stadium darzutun. Coornhert mußte froh sein, den Schüler Hendrick Goltzius überhaupt zu bekommen! In Wahrheit wird sich diese Anknüpfung etwas anders abgespielt haben. Coornhert war, wie Guicciardini bezeugt, einer der angesehensten Stecher seiner Zeit. Andrerseits hingegen sind die ersten uns bekannten Arbeiten unseres Helden keineswegs von einer Bedeutung, die ihn zu einem solchen Auftreten einem alten, erfahrenen Meister gegenüber hätten veranlassen können. Man stellt sich die Sache am plausibelsten so vor, daß Jan Goltz, der vielleicht schon länger mit dem Verbannten und schließlich auch Landsmann in Cleve in Verbindung gestanden hatte, diesen ersuchte, seinen Sohn in die Kunst des Kupferstechens einzuführen und daß erst, als dieser sich trotz seiner verkrüppelten Hand befähigt erwies, engere Beziehungen angeknüpft wurden. Welcher Art diese waren, läßt sich nicht mehr genauer bestimmen. Doch darf man bei Coornhert offenbar an einen Werkstattbetrieb, wie Hieronymus Cock und Philipp Galle z. B. ihn führten, denken, da er, obgleich er seine Aufträge erst aus zweiter Hand, eben von jenen Verlegern — zu denen noch der Kölner Overradt kam — empfing, die ihm zugewiesenen Arbeiten allem Anschein nach weiter vergab, wobei dann der junge Goltzius in Betracht gekommen wäre. — Wenigstens spricht van Mander davon, daß Goltzius später in Holland „für Coornhert und Philipp Galle" gestochen habe. Daneben werden wir aber der unzweideutigen Aussage van Manders[2]) Glauben schenken und sicher auch mit einer persönlichen Unterweisung rechnen dürfen. — Für die Zeitbestimmung von Goltzius' Annäherung an Coornhert gibt uns eine Kombination größere Wahrscheinlichkeit, als wir sie aus van Manders unklaren Angaben entnehmen können. Seit dem Herbst 1572 hatte sich Coornhert, wie wir gesehen haben, zum zweitenmal als Flüchtling in Cleve niedergelassen, und er verließ es erst 1576 wieder. So mag Goltzius etwa um 1574 zu Coornhert gekommen sein. Er war damals sechzehn Jahre alt. Die jungen Leute pflegten zwar für gewöhnlich schon in frühern Jahren in die Lehre zu treten. Bedenkt man aber, daß Hendrick einige Zeit seinem Vater Handreichungen getan hat und

offenbar auch von diesem schon unterrichtet worden ist, so mag er damals doch schon sechzehn Jahre gezählt haben. Daß Goltzius erst in Holland, also seit dem Sommer 1577, zu Coornhert gekommen sei, wie van Mander überliefert, ist aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Einmal schon des Alters wegen; Goltzius hat damals bereits neunzehn Jahre gehabt. Dann war aber auch Coornhert seit seiner Rückkehr in die Heimat voll und ganz von seiner politischen und religiösen Aufklärertätigkeit in Anspruch genommen, die ihm keine Zeit mehr für den Grabstichel, geschweige denn für die Unterweisung eines Schülers, ließ. Wir treffen ihn jetzt in Leiden und in Delft bei leidenschaftlichen religiösen Disputationen. Und endlich gibt es aus dem Jahre 1578 schon eine ganze Reihe achtenswerter Leistungen des jungen Meisters die notwendig eine längere Lehrzeit voraussetzen, als es das zweite Halbjahr 1577 hätte sein können. Van Mander spricht wohl davon, daß Goltzius in seinem Vaterhause den Kupferstich auf eigene Faust getrieben habe. Andererseits ist aber auch bei ihm Coornhert sein eigentlicher und einziger Lehrer. Hendrick hat bei Coornhert das Kupferstechen gelernt, und es spricht alles dafür, daß dies nicht erst in Holland, sondern vor 1577, in Deutschland noch geschehen ist[3]).

Es war bereits die Rede von den Blättern, die Coornhert in der Verbannung nach Adriaen de Weert gestochen hat. Es sind a) zwölf Blätter mit Darstellungen der menschlichen Tugenden und Laster, b) vier allegorische Jagden, c) fünfzehn religiöse Allegorien[4]), die alle als von Adriaen de Weert erfunden und von Coornhert gestochen bezeichnet sind. Auf den ersten Blick springt die den „Triumphen Karls V." gegenüber viel geringere Qualität in die Augen. Nun hatte ja allerdings Coornhert während acht bis zehn Jahren den Griffel vollständig ruhen lassen, und so könnte man die Differenz so zu erklären versuchen, daß er nicht mehr auf seiner ehemaligen Höhe war. Aber ein solcher Unterschied im künstlerischen Wert ist bloß auf dieser Begründung doch nicht recht denkbar. Ungezwungen erklärt sich die Erscheinung hingegen, wenn wir annehmen, daß es sich bei diesen Blättern um Werkstattarbeiten handelt. Wir wissen[5]), daß es in den Stecherateliers gang und gäbe war, daß der Meister nur die delikateren Teile der Zeichnung stach, etwa die Köpfe und Hände, während er das übrige den Schülern oder Gehilfen überließ. Nun hat schon Nagler[6]) für einen Teil dieser Blätter

die Beteiligung einer Schülerhand angenommen. Ob nun allerdings gerade Goltzius der Beteiligte war, oder ob Coornhert neben ihm noch andere Lehrjungen beschäftigte, das ist nicht auszumachen, aber die Annahme gewinnt doch an Wahrscheinlichkeit durch eine Bemerkung van Manders. Dieser erzählt[7]), daß er um das Jahr 1580 in Brügge ein paar Blätter von Goltzius, die dieser nach Adriaen de Weert gestochen hätte, gesehen habe, „und die trotz ihrer frühen Entstehungszeit von sehr guter Wirkung, ja schön waren." Diese Mitteilung scheint mir, in dieser Form wenigstens, zu einigen Zweifeln zu berechtigen, wird aber trotzdem gewiß nicht eines tatsächlichen Hintergrundes entbehren. Wenn van Mander um jene Zeit schon Blätter von Goltzius gesehen haben will, so konnte er sie nicht anders als solche erkennen, als wenn dieser sie mit seinem Namen oder Monogramm bezeichnet hatte. Solche Blätter scheint es aber nicht zu geben; sie wären, wenn auch nur des Namens wegen, sicher wenigstens in einigen Exemplaren auf uns gekommen. Ferner ist es verdächtig, daß van Mander die Blätter nicht, wie sonst stets, nach ihrem Gegenstande bezeichnet, sondern bloß von „eenighe dinghen" spricht. Es läßt sich nun leicht denken, daß van Mander, der Goltzius gewiß selbst nach seinen Anfängen ausgefragt hat, von diesem erfuhr, daß er in seinen frühesten Zeiten nach Adriaen de Weert gestochen habe. Um dieser seiner Kenntnis eine tatsächlichere Form zu geben, spricht der Geschichtsschreiber dann von einigen Blättern, die er einst selber gesehen habe. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind es die in der Werkstatt Coornherts gestochenen und deshalb von diesem signierten Blätter, an die Goltzius sich bei seiner Auskunft an van Mander erinnerte. An diesen unpersönlichen Dutzendarbeiten scheitert aber jede Stilkritik, und es hat deshalb keinen Sinn, die Hypothese auf die Spitze zu treiben und für Goltzius bestimmte Teile dieser künstlerisch wenig bedeutenden Sachen in Anspruch zu nehmen. Wichtig hingegen ist, zu wissen, daß Goltzius' erste Anfänge in diesem Kreise liegen.

Bei einem reproduzierenden Stecher, wie Goltzius es zuerst war, muß notwendigerweise die Gefahr doppelt groß sein, daß er ganz in das Fahrwasser seines Vorlagenzeichners gerät, zumal noch, wenn dieser einer so ausgesprochenen Richtung huldigt, wie Adriaen de Weert es tat. So können wir denn auch in der Tat da, wo Goltzius beginnt, sich

selbständig auszusprechen, beobachten, wie er sich bis zu einem gewissen Grade die Sprache jenes Erzmanieristen angeeignet hat. Coornhert führte ihm ja nur die Hand und konnte für die Bildung seines künstlerischen Geschmackes höchstens eine Vermittlerrolle spielen. Was Goltzius bei seinem Meister zuerst zu sehen bekam, mochten in erster Linie dessen Stiche nach Heemskerck sein, und die ersten Vorlagen, die er dann selber stach, waren neben Adriaen de Weert von Martin de Vos und Stradanus. Auf jeden Fall ist es also verkehrt, wenn es in den Handbüchern heißt, Goltzius sei von einem gründlichen Studium Lukas von Leidens und Dürers ausgegangen[8]), oder er imitiere in seinen frühen Arbeiten diese Meister[9]). Er geht vielmehr, sowohl seiner technischen Schulung als seiner Geschmacksbildung nach, durchaus aus dem Kreise seiner engern Landsleute und Zeitgenossen hervor. Zu Dürer und Lukas von Leiden gewinnt er erst im spätern Verlaufe seiner Entwicklung, eigentlich erst nach der italienischen Reise von 1590/1591, ein Verhältnis.

Ihm mit Bestimmtheit zuzuweisende Arbeiten haben wir aus dieser Periode also nicht kennen gelernt. Sichere, weil bezeichnete und datierte Blätter gibt es erst aus dem Jahre 1578, also aus der Zeit nach der nun erfolgenden Übersiedelung nach Haarlem.

1577—1590. Die Ausbildung der neuen Technik.

Es ist möglich, daß Goltzius schon vor seiner Niederlassung in Haarlem für Philipp Galle gearbeitet hat. Seine frühesten sichern Blätter tragen fast ausnahmslos dessen Adresse. Gewiß ist es der gemeinsame Lehrer Coornhert gewesen, der die Verbindung zwischen seinem ehemaligen und seinem jüngsten Schüler gestiftet hat. Für diesen war sie von großem Belang. Philipp Galle, selber ein gewandter Stecher, der in einzelnen seiner Leistungen, wie den Blättern nach Blocklandt, sich weit über den Durchschnitt erhob, war in Antwerpen als Verleger in die Fußstapfen Hieronymus Cocks getreten und entfaltete gleich diesem eine umfangreiche Tätigkeit. In der von religiösen Fragen so bewegten Zeit, zumal seit dem offenen Ausbruch der Wirren im Herbst 1566, waren es hauptsächlich Darstellungen christlich-allegorischen Inhalts, die sich größter Beliebtheit erfreuten, und solche sind es in erster Linie, die in Philipp Galle stets einen willigen Verleger fanden. Ant-

werpen, und speziell die Gallesche Druckerei, ist bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein der Mittelpunkt für die Produktion geistlicher Bilder geblieben. Die ersten selbständigen Kompositionen von Goltzius behandeln nun, offenbar auf Galles Veranlassung, durchwegs solche Vorwürfe. Wie gesagt, das früheste wirklich glaubhafte Datum ist 1578. Es findet sich auf einer ganz ansehnlichen Reihe von Blättern, die sämtlich solche religiöse Allegorien zum Gegenstand haben. Eine der bezeichnendsten dieser frühen Arbeiten dürfte eine Folge wie B. 65—74 sein, zehn Blätter von Allegorien auf den christlichen Glauben. (Taf. III.) Da kein weiterer Inventor auf ihnen vermerkt ist, wird Goltzius sie selbst erfunden haben. Die Vorbilder braucht man nicht lange zu suchen. Wir finden sie unter jener großen Menge meist anonym gestochener Darstellungen, die Adriaen de Weert, Martin de Vos oder Stradanus zum Erfinder haben. Ein Anklingen an einen bestimmten dieser Meister ist schwer herauszufinden; denn die ehemals immer noch persönliche Formensprache eines Frans Floris oder Heemskerck war bei dieser zweiten Generation verflacht — ich spreche von den Stichvorlagen — zu einer Formelkunst mit gemeinsamen Merkmalen. Kamen nun gar noch die Stecher über diese Kompositionen, so verloren diese vollends den letzten Rest von dem, was vielleicht doch noch von Persönlichem an ihnen gehaftet hatte. Sie stachen in jener trockenen Manier, wie sie, gleich der Formensprache, in den siebziger Jahren zu einem zeitlichen Allgemeingut geworden war. So können diese gegenständlich wohl aktuellen Darstellungen durchwegs nur ein geringes künstlerisches Interesse beanspruchen. Das muß auch Goltzius' Erstlingsschöpfungen nachgesagt werden. Sie sind konventionell in der Erfindung, nachlässig in der Zeichnung — höchstens daß man in den doch schon mit verhältnismäßiger Bestimmtheit gezogenen Taillen die Hand erkennen kann, die in wenigen Jahren das Kupfer mit so unnachahmlicher Schärfe schneiden wird. Immerhin sind aber hier die Taillen noch unrein, die Stichelführung ist trocken schematisch, alles feinere Detail entweder verwischt oder dann aufdringlich breit erzählt. Irgendwelche Nebenabsichten, etwa die, malerische Effekte zu erzielen, liegen Goltzius noch völlig fern. Wenn er auch mit offenbarer Absichtlichkeit Kontraste von Licht und Schatten verwendet, so geschieht dies vor allem, um scharfe Konturen zu gewinnen.

Diese von den alten Traditionen abgekommene Technik hatte van Mander offenbar im Auge, wo er sagt, daß Coornhert Goltzius in dem „nach seiner Anschauung“ besten Stechverfahren unterwiesen habe[1]). Aus dem in Parenthese gesetzten „zyns bedunckens“ spricht deutlich die mitleidige Geringschätzung für Coornherts Können, die Goltzius' nicht allzu überraschende Anfänge entschuldigen soll. Coornhert zählte aber damals, wenn er auch längst nicht mehr auf der Höhe von 1555 stand, doch noch zum guten Durchschnitt, und zu diesem sind auch die genannten Anfangsleistungen von Goltzius zu zählen. Sein Debut ist also bescheiden. Er hat keine frühreifen Leistungen zu verzeichnen, wie der Wunderknabe von Leiden.

Der Vergleich der beiden Zustände dieser Folge (B. 65—74) erlaubt einen interessanten Schluß. Im ersten tragen die zehn Blätter nur die Adresse Philipp Galles; ein Stecher hat sich darauf nicht genannt. Auf dem zweiten Zustand erst finden wir das wohlbekannte Monogramm von Goltzius. Dieses kann aber erst mehrere Jahre später nachgetragen worden sein, da es Goltzius in der vorkommenden Form frühestens von 1581 an so ausgebildet hat. Es ist offenbar erst, als der Name Goltzius Zugkraft besaß, in die Platten geschnitten worden. Daraus geht hervor, daß Goltzius, wie alle Anfänger und Stecher minderen Ranges, seine frühesten Arbeiten nicht signieren durfte; diese gingen unter dem Namen des Verlegers. Nun wir das wissen, haben wir Aussichten, auch unter unsignierten Blättern noch frühe Arbeiten von Goltzius zu finden. Als solche hat bereits Bartsch unter Nr. 61—64 vier ebenfalls 1578 datierte und mit der Adresse Galles versehene emblematische Darstellungen des Lebens Christi beschrieben. Es wurde bereits betont, wie gewagt solche Zuweisungen bei dem unpersönlichen Charakter dieser Arbeiten sind. Wo es sich aber um so starke Analogien, auch in äußern Dingen, handelt, wie hier, kann kein Zweifel sein, daß man tatsächlich die selbe Hand vor sich hat. Diese Blätter stehen den vorher beschriebenen in Geist und Ausführung gleich nahe. Desgleichen B. 75. Es gehören zu dieser Gruppe noch eine ganze Reihe zum Teil unbeschriebener Stiche, wie sie in fast allen Sammlungen vorkommen, besonders aber vom Kabinett des Rijksmuseums in Amsterdam gesammelt worden sind[2]). Auch B. 109 ist ein solches Blatt, besonders darum interessant, weil es sich auch gegenständlich direkt an die von Coornhert nach Adriaen

de Weert gestochenen allegorischen Jagden anschließt. Auch hier ist der Name des Stechers erst nachträglich eingesetzt worden, und es hat danach viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß gerade dieses Blatt noch in Deutschland unter Coornherts Anleitung entstanden ist. Es nähert sich auch in der Technik sehr den unter dessen Namen gehenden Stichen. Besonders deutlich tritt hier das Rezept des Hell-gegen-dunkel-setzens hervor. Unbekümmert um einen einheitlichen Lichteinfall wird da ein Schlagschatten angebracht, wo man eine dunkle Folie braucht, wird der Grund aufgehellt, wenn er hinter einem dunkleren Gegenstande steht, oder der Gegenstand wird an seinen Rändern durch Pseudoreflexe aufgehellt, wenn dadurch die Konturierung gegen die angrenzende Fläche deutlicher wird. — Ob Bartsch hingegen die vier Blätter aus der Geschichte Elias' (B. 8—11) mit Recht in das Oeuvre von Goltzius eingereiht hat, kann man anzweifeln. Sie sind weder bezeichnet noch datiert und tragen auch keine Adresse[3]). Sie sind in verhältnismäßig breiten Taillen mit großer Routine gestochen und lassen sich mit den besprochenen Arbeiten in keinen Zusammenhang bringen. Will man sie als spätere Arbeiten von Goltzius, etwa aus dem Anfang der achtziger Jahre, betrachten, mit denen sie aber auch nicht sehr gut zusammengehen, dann überrascht das Fehlen jeder Bezeichnung, die Goltzius in dieser Zeit bereits stets gewissenhaft anbringt.

In der Schreibweise seines Namens schwankt Goltzius noch auf seinen frühesten Arbeiten. Die ebengenannte Form findet sich zwar ausnahmsweise schon auf dem 1578 datierten Porträt seines Vaters (B. 171) und einigen der kleinen frühen Medaillons. „Goltzius" nennt er sich aber ständig erst von 1581 an. 1580 noch zeichnet er „Henricus Golsius" (B. 7), und diese Form findet sich vorher noch einige Male. Auf einem der frühesten signierten Blätter steht „Henricus Golss" (B. 60). Diese nicht latinisierte Form des Namens führte sein Vater, wie die auch im übrigen deutsche Umschrift seines Porträts (B. 171) beweist. „Heinrich Golss", schreibt der junge Meister nun gar auf dem letzten Blatt einer Folge von acht Blättern nach Stradanus, die die Heldentaten und den Tod des Giovanni de' Medici darstellen (Taf. II, Abb. 3). Die ungewöhnlich freie, von den religiösen Historien gänzlich abweichende Stechweise hätte uns veranlaßt, diese Blätter später zu datieren, wenn nicht jener Hinweis uns nötigte, sie dieser ersten, vor 1580 entstandenen

Gruppe anzuschließen. Bartsch hat nur fünf Blätter der Folge für Goltzius in Anspruch genommen (B. 285—289), und zwar aus folgendem Grunde. Nr. 1 der Folge trägt die Aufschrift: Johannes Stradanus invetor, Philippus Galle sculpsit et excudit. Das ist deutlich, und es läßt sich nichts dagegen einwenden. Nr. 2 (B. 285) nennt Galle nur als Drucker, ebenso Nr. 3 (nicht bei B.) und Nr. 4 (nicht bei B.). Nun aber Nr. 5 (B. 286); hier stand ursprünglich Ph. Galle sculp. et exc., dann ist das sculp. et exc. ausradiert und statt dessen bloß excud. gesetzt worden. Nr. 6 (B. 287) trägt weder Verleger- noch Stechernamen. Nr. 7 (B. 288) verhält sich wie Nr. 5. Auf Nr. 8 (B. 289) endlich steht außer dem Ph. Galle exc. an auffälliger Stelle das genannte „Heinrich Golss fecit", und zwar auf eine Weise, daß man ohne weiteres annehmen müßte, hier habe der Stecher der ganzen Serie gezeichnet, wenn man nicht die widersprechenden Angaben auf einem Teil der andern Blätter hätte. Es hält nun aber äußerst schwer, stilistische Unterschiede zwischen den verschiedenen Blättern zu entdecken, und doch geht es nicht an, einen der beiden Meister, die sich jeder so ausdrücklich als Stecher bezeichnet haben, auszuschalten. Aber eine gemeinsame Arbeit, wie hat man sich eine solche zu denken? Denn diese Blätter machen nicht den Eindruck von Werkstattarbeiten in dem Sinne, wie sie uns schon begegnet sind, sondern zeichnen sich grade durch eine glänzende und sehr gleichmäßige Behandlung aus. Eine Lösung des Rätsels erhoffte ich von Abzügen vor der Rasur; solche scheint es aber nicht zu geben; wenigstens habe ich vergeblich nach ihnen geforscht. Die Korrektur muß noch vor dem ersten Druck vorgenommen worden sein. Eine Lösung der Frage bietet nur die Annahme, daß die Platten teilweise von Philipp Galle begonnen (die erste vollendet) und dann Goltzius zur Vollendung überlassen worden sind. Bewundernswert ist in diesem Falle die Anpassungsfähigkeit von Goltzius an sein Vorbild, denn, wie gesagt, es ist kaum möglich, die beiden Hände auseinanderzuhalten. Durch diesen Anschluß an Philipp Galle erklärt sich auch die von den gleichzeitigen anderen Blättern verschiedene Stechweise, die sich durch lange, schon stark geschwellte und mit fester Hand gerissene Taillen auszeichnet. Eine große Rolle spielte hiebei das im Vergleich zu den religiösen Historien größere Verhältnis der Figuren zum Bildganzen. Einzelne Kriegergestalten sind bis dicht vorne an den Rand geschoben und er-

füllen so die Funktion von Eckkulissen, ein auch von Goltzius stets wiederholtes Rezept. Diese nahegerückten Figuren boten größere Flächen, die eine Behandlung mit kräftigeren Taillen geradezu herausforderten. Noch mehr aber trugen zur Ausbildung dieser die Pferde bei, deren große, glatte Rundungen, wie die des Oberschenkels, des Bauches, des Halses eine großzügigere Behandlung verlangten. Für die Schwellung, die nun noch dazukommt, braucht man nicht notwendigerweise nach Vorbildern zu suchen. Sie liegt ja sozusagen in der Natur des in das Kupfer gegrabenen Strichs. Darum ist sie auch, nur in sehr verschiedenem und noch verhältnismäßig geringem Grade, bereits bald nach der Jahrhundertmitte Allgemeingut. Der Drang zu plastischer Modellierung, ein Trieb, körperlich nachzuformen, führt die Hand, und indem diese jenem nachgibt, gräbt sie rein gefühlsmäßig tiefer in das Metall. Der Effekt ist im Abdruck die geschwellte Taille. War diese also schon ziemlich allen Stechern geläufig, so treffen wir sie doch erst hier in systematischer Verwendung, mit einem bestimmten Ziel, dem nämlich, den Glanz des Pferdefells wiederzugeben. Offenbar ist also Philipp Galle eine gewisse Bedeutung für die Ausbildung ihrer Anfänge zuzuschreiben. Er bleibt aber dabei stehen, und Goltzius, bei dem die Anregung auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein scheint, ist es dann, der diese später in allen ihren Möglichkeiten ausbaut.

Doch sehen wir ihn vorerst noch auf traditionellen Bahnen wandeln. Er sticht nach andern Meistern, hauptsächlich Stradanus, auch Martin de Vos. Von etwa 1580 an beginnen die eigenen Erfindungen nun aber zu überwiegen. Die beiden ansehnlichsten sind die je aus vier Blättern bestehenden Folgen der Geschichte der Lukretia (B. 104—107) und der Ruth (B. 4—7), diese 1580 datiert — korrigiert aus 1579 —, jene unzweifelhaft kurz danach entstanden.

Zunächst die Geschichte der Ruth (B. 4—7). Goltzius bezeichnet sich darauf ausführlich als Inventor und Sculptor, eine Verlegeradresse tragen die Blätter nicht[4]), doch sind sie offenbar noch nicht selbst gedruckt, da Goltzius die ersten wirklich selbst gedruckten Blätter stolz mit „ghedruckt tot Haerlem“ oder ähnlich bezeichnet. — Die Geschichte der Ruth ist eine der ersten eigenen Kompositionen von Bedeutung. Sie enthält Versuche zu Lösungen von Problemen, die Goltzius immer wieder aufgegriffen hat. Seine ersten Erfindungen ließen, wie eben seine

direkten Vorbilder auch, einen bildmäßigen Aufbau vollständig vermissen; das erste Bestreben war auf die Deutlichmachung eines gedanklichen Inhalts gerichtet, und dabei wurde jede Rücksichtnahme auf künstlerische Forderungen beiseite gestellt. Jetzt besinnt sich aber Goltzius auf diese, und das äußert sich in dem Zurückgreifen auf die Formen und Kompositionsrezepte der älteren Generation der Manieristen. Ohne daß für jeden einzelnen Fall ein bestimmter Anschluß nachzuweisen wäre, ruft doch gerade die Folge der Ruth Erinnerungen etwa an Frans Floris und Blocklandt wach; bei den verschiedenen Blättern glaubt man bald den Einfluß des einen, bald eine Einwirkung des andern mehr hervortreten zu sehen. Die trotz ihrer ungebührlichen Länge ausdrucksvollen Gestalten mit ihren sicheren Bewegungen begegnen uns später in den 1582 und 1583 datierten Stichen nach Blocklandt (B. 263 und 265) wieder. Daß Goltzius mit diesem auch vorher schon in Verbindung stand, beweist die ebenfalls nach ihm, auf jeden Fall vor 1580, gestochene Auferstehung Christi (B. 264). — Am unmittelbarsten verrät sich der werdende Meister in dem Reichtum und der Originalität der Erfindung. Diese Mannigfaltigkeit in der äußeren Erscheinung geht so weit, daß man, wenn man nicht den inhaltlichen Zusammenhang hätte, kaum darauf kommen würde, daß die vier Stiche zu einer Folge zusammengehören. B. 4 und 5 sind Darstellungen in offener Landschaft. Diese entspricht ganz genau der besonders von Frans Floris angewandten Formel, wie sie dann überhaupt für die ganze Zeit charakteristisch wurde. Die Historie spielt vorne auf einer Art meist schmaler Bühne, die durch eine Erderhöhung, eine Terrasse oder dergleichen hergestellt wird. Dahinter dann, ohne Vermittlung, der in plötzlicher Fernsicht gegebene, gegen den Horizont ansteigende Hintergrund. Motiviert wird dieses Fehlen der Verbindung durch den tief gelegten Mittelgrund, der durch die erhöht gegebene Vorderbühne verdeckt wird. Dieses Schema findet man auch sonst auf zeitgenössischen Kupferstichen, wie z. B. den Monatsbildern und Jahreszeiten nach Hans Bol, immer wieder variiert. Die Figuren sind, ganz im Geiste der Manieristen, von übermäßiger Länge, ihre Bewegungen möglichst kompliziert. Auf B. 4 z. B. blicken die drei Frauen alle nach der ihrer Marschrichtung entgegengesetzten Seite. B. 5, Ruth vor Boas, könnte ein Noli me tangere zum Vorbild haben. In das Kornfeld hinter der Szene ist in der

Mitte eine nach der Tiefe führende Gasse gemäht; wir können darin schon den von van Mander später so warm empfohlenen „doorsien“ oder „insien“ erkennen, nur ist hier die offenbar schon beabsichtigte Wirkung noch nicht erreicht, weil der Horizont zu hoch hinaufgebaut ist. B. 6 ist zugleich Interieur und Nachtszene (Taf. IV. Abb. 5). Dargestellt ist, wie Ruth zu Füßen des Boas in der Scheune eingeschlafen ist. Das Blatt fällt zunächst auf durch die konsequente Beleuchtung; durch die Tür dringt ein Mondstrahl in das Innere und hebt aus dem Dunkel die Gestalten hervor. Die zurückliegenden Teile des Raumes sind in ein einheitliches Dunkel gelegt, das nur undeutlich einige Details erkennen läßt. Draußen wölbt sich ein heller Sternenhimmel. Trotz alledem erreicht aber Goltzius nicht die Grenze des Stimmungsmäßigen, noch auch gelingt es ihm, seiner Erfindung den, wie die spielenden Mäuse verraten, gewollten novellistischen Charakter zu geben. Die Absichtlichkeit tritt überall zu stark hervor. Wir rühren hier an eine der Grenzen von Goltzius' Kunst — und der Zeit überhaupt — über die er nur ganz ausnahmsweise hinausgekommen ist. Er ist im ganzen beim Formalen stehen geblieben. Humor und Innigkeit blieben ihm versagt. — Von ganz anderer Natur ist wiederum B. 7, die Versammlung der Alten in einem von Gebäuden gebildeten Hof. Von diesen wird auf dem Bilde nur der Sockel gegeben, den die Männer vorne kaum überschneiden, wodurch die Architektur den Anschein großer Mächtigkeit gewinnt. Auf die Figuren ist wenig Sorgfalt verwendet; das Hauptziel dieser Darstellung war die lineare Konstruktion des Raumes. Dazu werden Simse, Basen und Profile aufgeboten; den Gebäudesockel läßt er eine scharfe Ecke bilden, von der aus eine Wand in starker Verkürzung in die Tiefe führt; endlich öffnet er hinten noch einen Torbogen, durch den der Blick in eine noch weiter hineinführende Gasse gezogen wird. Soviele Blätter, soviele Probleme.

Von noch größerem Interesse als die Folge der Ruth sind für uns die vier Blätter aus der Geschichte der Lukretia (B. 104—107), die jedenfalls kurz nach 1580 entstanden sind. Es sind, zusammen mit den erwähnten Stichen nach Adriaen de Weert, die einzigen Jugendarbeiten vor seiner Bekanntschaft mit Goltzius, die van Mander erwähnt. Er sagt[5]), daß er viel Gefallen gefunden habe an einigen Blättern mit der Geschichte der Lukretia. Unter diesen war es besonders das eine Blatt,

das Gastmahl des Tarquinius darstellend (B. 104) (Taf. IV. Abb. 6), das seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Es ist gut, daß er uns den Grund dieses seines Gefallens angibt; wir hätten sonst vielleicht die Wichtigkeit dieses Stiches übersehen. Es ist die Verwendung der „modernen" Gewänder, die van Mander so lobt; und er betont, daß diese sonst bei „unsern Niederländern" nicht üblich waren. Mit dieser Bemerkung hat es seine Richtigkeit. Moderne Kostüme in einer antiken Historie sind für diese Zeit etwas Unerhörtes. Das Interesse war gemeinhin bei solchen Darstellungen auf ganz andere Punkte gerichtet. Für den jungen Goltzius bedeutet dieser neuerungssüchtige Vorstoß eine wertvolle Erwerbung. Wir werden noch sehen, wie das zeitgenössische Kostüm, in anderer Verwendung, ihn auch weiterhin noch beschäftigt und zu einem seiner glücklichsten Darstellungsgegenstände wird. Wiederum steht daneben ein Lichteffekt im Mittelpunkt; das Gastmahl findet bei künstlicher Beleuchtung statt. Die Tischgäste sind auf die verschiedenste Weise miteinander in Verbindung gebracht und mit allerlei genrehaften Zügen ausgestattet. Das Pokulieren bildet die Hauptbeschäftigung der Gesellschaft, vorne werden Krüge neu gefüllt, es wird einander zugetrunken und im Mittelgrunde finden wir einen Mann, der mit Befriedigung in seinen brav geleerten Humpen blickt, ein Motiv, das der junge Cornelis Cornelisz in seinem ersten Schützenstück wiederholt und das dann überhaupt in der holländischen Kunst zu einem ständigen Requisit geworden ist. Wir müssen aber wiederum feststellen, daß es trotz allem Aufwand von darauf hinzielenden kleinen Zufälligkeiten wieder nicht zu dem Eindruck eines Genrebildes kommt. Die Goltzius dem wirklichen Leben gegenüber eigene Nüchternheit tritt wieder zutage. Seine Figuren erwecken, statt des Bewegtseins, den Anschein des Gestelltseins. Dieser Mangel eines Sinnes für das warme Leben scheint Goltzius selbst zum Bewußtsein gekommen zu sein. Er hat sich nur gelegentlich noch aufs Glatteis gewagt und sich sonst in weiser Erkenntnis der ihm gezogenen Grenzen an die seinem ganz anders gerichteten Geiste offenen Wege gehalten. Technisch steht die Lukretiafolge auf der Stufe der Ruth, enthält also bei aller Gleichmäßigkeit der Durchführung noch keine bestimmten Ansätze zu einem Bruch mit der überlieferten Stechweise.

Es wäre nun an der Zeit, der Porträtstiche zu gedenken, die in diesen

Jahren bereits in ganzen Reihen entstanden und in denen sich Goltzius' Meisterschaft am frühesten offenbarte. Dadurch müßte aber hier und im folgenden der Zusammenhang stets wieder unterbrochen werden. Auch haben die Porträtstiche an der Ausbildung von Goltzius neuer, breiter, geschmeidiger Stichmanier, deren Entwicklung der Hauptgegenstand dieses Kapitels sein soll, keinen Anteil. Sie sollen deshalb vorläufig aus der Betrachtung ausgeschaltet bleiben, um dann später zusammenhängend als gesonderte Reihe vorgenommen zu werden. Hier soll nun Goltzius' Entwicklung in seinen Figurenstichen weiter verfolgt werden.

Der Stich B. 263, Loth verläßt mit seiner Familie Sodom, nach Blocklandt (Taf. V.), trägt den stolzen Vermerk: Henricus Goltzius sculp. et excude. gedruckt tot Haerlem, A° 1582. B. 57, eine Magdalena, ebenfalls von 1582, ist ähnlich bezeichnet. Es hat Goltzius also um diese Zeit seine Verbindungen mit Philipp Galle abgebrochen. Daß dies aber nicht auf Kosten der Freundschaft geschah, beweist Galles gerade in diesem Jahre von Goltzius gestochenes Porträt. Indem sich Goltzius seine eigene Druckerei einrichtete, hat er den letzten Schritt zu seiner völligen Selbständigkeit getan, deren sich sonst keiner seiner Berufsgenossen rühmen konnte. Denn bei den Verlegern, die mitunter selber auch stachen, wie Philipp Galle, lagen die Verhältnisse anders. Bei ihnen trat die eigene Produktion gegenüber der Vervielfältigung fremder Platten ganz zurück. Goltzius war der einzige, der — vorläufig wenigstens — nur seine eigenen Blätter druckte.

Die Genugtuung, mit der den jungen Meister seine nun ganz unabhängige Stellung erfüllen mußte, äußerte sich in einer gesteigerten Unternehmungslust und besonders weit ausschauenden Werken. So legen gerade der genannte Stich nach Blocklandt und noch mehr das sehr große Blatt mit der Grablegung, ebenfalls nach Blocklandt (B. 265)[6]) Zeugnis ab von einer Fähigkeit, der Goltzius später zu einem guten Teil seinen Meistertitel verdanken sollte. Ich meine das Vermögen, sich in hohem Grade in den Stil anderer Meister einzufühlen, das hier zum erstenmal ganz deutlich hervortritt. Während sich bisher die Stiche nach Stradanus, Martin de Vos oder nach eigenen Inventionen in ihrem Stil und ihrer Stechweise kaum voneinander unterschieden, — weil die genannten beiden Künstler eben selber keine starken Individualitäten

waren und Goltzius zum Teil selbst ganz in ihrem Sinne arbeitete —, könnte man, wenn man nun plötzlich die Blätter nach Blocklandt sieht, auf den ersten Blick glauben, man habe es mit einem andern Stecher zu tun. Derart ist Goltzius in die Charakteristik seines Vorbildes eingedrungen. Blocklandt war, wenn auch einer der ausgesprochensten Manieristen, ein Maler, der sich einen zwar an Frans Floris eng anschließenden, aber im Vergleich zu Martin de Vos und Stradanus doch einigermaßen persönlichen Stil geschaffen hatte. Van Mander[7]) rühmt seine guten Akte, sein besonderes Verständnis, „alle Funktionen des Körpers und seiner Glieder naturwahr darzustellen". Und tatsächlich bewegen sich seine, abgesehen von ihrer abnormen Länge, korrekt gezeichneten Figuren, sehr geschickt, und ihre Gestikulationen sind stets ausdrucksvoll. — Auch Philipp Galle hat nach Blocklandt gestochen. Seine vier Blätter aus der Geschichte Loths bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens. Leider trägt keiner der Stiche eine Jahreszahl. Blocklandt ist aber 1583 gestorben, und es besteht Grund, anzunehmen, daß Galle die Blätter kurz darauf gestochen hat, um der durch das Ableben des Meisters veranlaßten größern Nachfrage nach dessen Werken zu dienen; für Galle stand das geschäftliche Interesse im Vordergrund. Viel früher können die Stiche auf keinen Fall sein, denn sie gehen durchaus nahe mit den 1582 und 1583 datierten Arbeiten von Goltzius zusammen. In der individuellen Charakteristik der Vorlage können sie es aber mit diesen, wenigstens mit der Grablegung, nicht aufnehmen. So muß der ältere Künstler, muß Galle auf der Höhe seines Könnens zurückstehen vor dem jüngeren, der erst in den Anfängen seiner Entwicklung steht.

Obwohl sich Goltzius auf B. 57, einer heiligen Magdalena vom Jahre 1582, und dem Blatt B. 12, einer 1583 datierten Susanna (Taf. VI.) ausdrücklich als Inventor bezeichnet, kann man sich doch schon beim ersten Anblick dieser beiden weiblichen Halbfiguren des Eindrucks nicht erwehren, ihnen anderswo schon begegnet zu sein. Und in der Tat wird man sich bald an Tizians büßende Magdalena erinnert fühlen. Der Vergleich zeigt, daß zwar keine sklavische, aber doch eine ganz offenbare Entlehnung vorliegt. Daß Goltzius das heute in der Eremitage in Petersburg befindliche Original selbst oder eine seiner Repliken gesehen hat, ist nicht wahrscheinlich. Um so sicherer muß man bei ihm jedenfalls die Kenntnis des nach dem Bild existierenden

Stichs von Cornelis Cort (Le Bl. 120) voraussetzen. Wir hätten es also hier mit Goltzius' erster Berührung mit dieser für die ganze niederländische Kunst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts so wichtigen Persönlichkeit zu tun. Cort war für seine Landsleute vermöge seines nahen Verhältnisses zu Tizian der eigentliche und einflußreichste Vermittler der venezianischen Kunst. Man möchte fast von planmäßigem Import reden, denn Cort war noch nach seiner Übersiedelung in das Tiziansche Atelier für Hieronymus Cock tätig gewesen, und es ergab sich von selbst, daß auch nach dem Abbrechen der direkten Beziehungen seine Stiche nach wie vor nach den Niederlanden wanderten und dort auch sicherlich guten Absatz fanden. So ist also auch Goltzius seine Magdalena nach Tizian in die Hände gekommen. Die Art, wie Goltzius die fremde Vorlage benutzt, bleibt charakteristisch für sein Verhalten bei Anlehnungen an andere Meister auch für die Zukunft. Er übernimmt sowohl die allgemeinen Merkmale, die Bildanlage, den Typus der Figuren, die Art des Ausschnitts usw., als auch einzelne kleine, auffällige Motive. Dann aber sucht er durch absichtliche Variationen der Anlehnung den Charakter des Plagiats zu nehmen. Das genügte, um nach den weitherzigen Anschauungen der Zeit vom Urheberrecht ein eigenes „invenit" zu rechtfertigen. Die Susanna hat, wie Tizians Magdalena, den tränenerfüllten, zum Himmel gewandten Blick. Das offen herabfallende Haar ist fast buchstäblich herübergenommen, wie es sich auf der einen bloßen Schulter teilt, bis auf das kleine Löckchen vor dem sichtbaren Ohr. Die Magdalena hat als Modifikation den Blick niedergeschlagen, dafür aber ein so spezielles Motiv, wie das Fassen einer Haarlocke zwischen Zeige- und Mittelfinger, sich angeeignet. Auch der als Folie für die Figur benutzte felsige, von Wurzeln und Strauchwerk überwucherte Erdabhang zur einen Seite findet sich wieder Er wird fortan in Goltzius' Kompositionen zum ständigen Requisit. — Dieses Entlehnungsprinzip hat etwas Schülerhaftes an sich. Später, wenn es auch, wie gesagt, im Grunde bestehen blieb, hat es sich immerhin dahin verschoben, daß Goltzius etwas mehr von dem Eigenen hinzutat. So hat er zwei Jahre später noch einmal eine Magdalena gestochen (B. 58), die, wenn das Vorbild auch immer noch deutlich durchklingt, dann doch sein „invenit", auch nach modernen Begriffen, mit größerem Rechte trägt.

Eines besonders ist merkwürdig bei dieser Begegnung mit Cornelis

Cort. Cort hatte in seinen Arbeiten nach Werken der venezianischen Maler sich eine neue, viel breitere und freiere Stechmanier angeeignet, und man weiß, daß Goltzius später seine Technik auch ganz in diesem Sinne entwickelt hat. Und nun muß man konstatieren, daß in dem sichern Falle, wo ihm ein Blatt Corts vorgelegen hat, dieses ihm in jener Hinsicht nicht den geringsten Eindruck machte. Obwohl in engster Anlehnung, sticht er seine Blätter in kleinem Format und in einer besonders feinlinigen Manier, die eher an Lukas von Leiden — doch wohl hier noch ohne absichtliche Annäherung — als an Cort gemahnt. Ja, auch die Magdalena von 1585 zeigt noch nichts von der bei andern Werken um diese Zeit bereits einsetzenden und dann sich rapid vollziehenden Entwicklung zum breiten Taillenstich. —

In das Jahr 1583 fällt die Niederlassung Karel van Manders in Haarlem. Van Mander war vor den nicht enden wollenden Unruhen in Flandern geflüchtet und fand hier in Holland, wie noch viele mit ihm, die ersehnte Sicherheit. Er war volle zehn Jahre älter als Goltzius. Über drei Jahre war er in Rom gewesen. Dort hatte er Bekanntschaft und Freundschaft geschlossen mit Bartholomäus Spranger, den er dann nach Wien begleitete. In die Heimat zurückgekehrt, betätigte er sich als Dichter und als Maler, bis die Unruhen ihn aus dem Lande vertrieben. Wie sein anonymer Biograph erzählt[8]), machte van Mander in Haarlem bald die Bekanntschaft von Goltzius und Cornelis Cornelisz. „Diese drei taten sich zu einer Art Akademie zusammen, um nach dem lebenden Modell zu studieren, und Karel unterwies die beiden andern in der italienischen Manier, wie es z. B. aus dem Ovidius von Goltzius leicht zu ersehen ist"[9]).

Bei dem Altersverhältnis der drei — Cornelisz war erst einundzwanzig Jahre alt, malte aber doch schon an seinem tüchtigen ersten Schützenstück — versteht es sich von selbst, daß zunächst der weitgereiste und vielerfahrene van Mander der anregende Teil war und wahrscheinlich auch längere Zeit noch in dem kleinen Verein die erste Rolle spielte. Nun fragt es sich, ob und wie weit er hierbei vermöge der Autorität, die ihm Alter, Erfahrung und Kenntnisse gaben, für die Entwicklung seiner beiden jüngern Freunde von Bedeutung wurde. Um diese Frage restlos zu beantworten, müßten wir uns zuerst ein deutliches Bild von van Manders künstlerischer Persönlichkeit machen

können. Hiemit hat es aber leider seine Schwierigkeit. Eine Reihe von Stichen, von Jakob Matham, Jakob de Gheyn und Jan Saenredam besonders, nach seinen Kompositionen gibt uns zwar einigen Aufschluß. In ihnen lernen wir van Mander kennen als einen sehr gewandten, aber akademischen Komponisten, dessen korrekte Kunst jeder hervorstechenden Eigenschaft entbehrt. Da jedoch diese Arbeiten alle erst in die neunziger und spätern Jahre fallen, ist uns mit ihnen für unsern Zweck ohnehin wenig gedient. Sie komplizieren die Frage höchstens noch, indem sie die Gegenfrage herausfordern, wieviel van Mander nun umgekehrt seinen Strebensgenossen, die in diesen Jahren beide bereits auf der Höhe ihres Schaffens sind, zu verdanken hat. Aus der frühern Zeit kennen wir nur ein Bild, das ihm sicher gehört, eine voll signierte und 1582 datierte Altartafel in der Martinskirche zu Courtray mit einer Darstellung des Martyriums der heiligen Katharina. Dieses Bild, das also noch vor der Flucht nach Haarlem gemalt ist, zeigt uns van Manders überaus engen Anschluß an die Kunst seines Freundes Spranger. Das meiste, was sonst unter seinem Namen geht, beruht auf mehr oder minder willkürlichen Zuschreibungen. Ein Ecce homo in Ypern, das, wenn es zu Recht unter seinem Namen genannt wird, ebenfalls noch in die Zeit vor 1583 gehören würde, hat er in Anlehnung an einen Cornelis Cort zugeschriebenen Stich gemalt. Sind wir zwar also nicht imstande, uns ein genaueres Bild von seiner Kunst zu machen, so können wir deren allgemeine Richtung aus van Manders eigenen Aussagen und aus den ziemlich reichen Angaben seines Biographen doch einigermaßen rekonstruieren.

Der Bildungsgang van Manders ist so charakteristisch, daß er in Verbindung mit dem Vorgebrachten verschiedene Schlüsse erlaubt. Bei Lukas de Heere, dem Malerdichter, lernte er die Anfangsgründe seiner Kunst und war später noch Schüler des Pieter Vlierick in Courtray, den wir fast nur aus der Lebensbeschreibung, die ihm sein Schüler in seinem Schilderboeck[10]) widmete, kennen. Die bestimmenden Eindrücke aber, die seiner Kunst ihre endgültige Richtung gaben, empfing er erst während seines dreijährigen Aufenthaltes in Rom im Umgang mit seinem Freunde Bartholomäus Spranger. Zu diesem zog er später nach Wien und half ihm dort u. a. bei der Arbeit für eine Ehrenpforte für den Einzug Kaiser Rudolfs. Daß er denn auch alles in allem nicht viel mehr als ein

blinder Nachtraber Sprangers war, beweisen sowohl seine Äußerungen, als auch der allerdings geringe Bruchteil, den wir von seinem künstlerischen Lebenswerke kennen. Und als Verehrer und Vermittler Sprangers hat er dann auch, wie wir sehen werden, in die Entwicklung von Goltzius und Cornelis Cornelisz eingegriffen, und nicht als eigene, selbständige Persönlichkeit. Unzweifelhaft hat Hymans recht, wenn er zu Anfang der Einleitung zu seiner Übersetzung des Schilderboecks meint[11]), daß wir ohne dieses wahrscheinlich nicht viel von van Mander reden würden. Als ausübender Künstler trat er neben seinen zwei Genossen unbedingt zurück.

Wie verhält es sich nun mit der Bemerkung des Biographen, Karel van Mander habe die beiden andern in der italienischen Manier unterrichtet, „wie es z. B. aus dem Ovidius von Goltzius leicht zu ersehen sei?" Ohne Einschränkung kann es damit von vornherein nicht seine Richtigkeit haben. So allgemein gesprochen, wie der Anonymus es tut, war die „italienische Manier" für die beiden Haarlemer nichts Neues mehr. Auch abgesehen davon, daß die gesamte Künstlerschaft der Niederlande der „italienischen Manier" huldigte, war im besonderen Gillis Coignet, der Lehrer von Cornelisz, genau so, wie van Mander, in Italien gewesen[12]), ebenso die meisten der Leute, an denen Goltzius sich gebildet hatte. Stradanus, nach dem er in seinen ersten Jahren vorzugsweise stach, hatte gar in Florenz unter Vasari gearbeitet[13]). Die Angabe des Biographen bedarf also im mindesten einer Einschränkung. Was van Mander Neues bringen konnte, war nur der persönliche Stil des als Hofmaler des Kaisers allerdings hochangesehenen Spranger. Und in der Tat drückt sich van Mander da, wo er selber von der Sache spricht, im Leben von Goltzius[14]), viel bescheidener und ganz in diesem Sinne aus. „Als ich mich im Jahre 1583 in Haarlem niederließ, machte ich seine (des Goltzius) Bekanntschaft und zeigte ihm einige Zeichnungen von Spranger, die ihn sehr interessierten." Das ist alles. Im Leben des Cornelisz schreibt er gar nichts von einer so belangreichen Vermittlung, wie sie sein Biograph aus entschuldbaren Gründen ihm unterzuschieben sucht. Es hätte für van Mander kein Grund vorgelegen, mit dem eigenen Verdienst zurückzuhalten, zumal es doch gar nicht im Geiste der Zeit lag, das eigene Licht unter den Scheffel zu stellen. Der Biograph zitiert als Beleg für seine Angabe den „Ovidius von

Goltzius". Da dieser aber erst Ende der achtziger Jahre entstand, kommt ihm keine große Beweiskraft zu. Es hätte näherliegende Arbeiten von Goltzius gegeben, die mit mehr Recht hätten genannt werden können. Ganz offensichtlich brachte der Anonymus van Manders Uytlegginghe und Goltzius' Stiche in einen direkten ursächlichen Zusammenhang, wobei er aber übersah, daß jene erst fünfzehn Jahre nach den Folgen von Goltzius im weiteren Rahmen des Schilderboecks erschienen. Wenn nun auch die Möglichkeit, ja einige Wahrscheinlichkeit besteht, daß die Metamorphosen von Goltzius auf die literarische Anregung des lateinkundigen van Mander zurückzuführen sind, so ist damit für dessen Einwirkung auf ihre künstlerische Gestaltung gar nichts bewiesen. Wir werden also die Behauptungen des Biographen an ihrem Umfang etwas beschneiden und uns an van Manders eigene Aussagen halten müssen. „Ich zeigte ihm ein paar Zeichnungen von Spranger, die ihn sehr interessierten." Diese Form enthält auch noch eine andere Berichtigung. Es handelte sich von seiten van Manders nicht um ein lehrhaftes Beibringen neuer Kunstideale. Das Interesse für den berühmten Namen Spranger ging von Goltzius aus; er fand Gefallen an den Zeichnungen, die van Mander mit sich führte. Ob aber nun Goltzius es war, der solche Kompositionen Sprangers zu stechen wünschte, oder ob, was auch sehr wohl möglich ist, Spranger durch die Vermittlung van Manders einen geeigneten Stecher suchte, ist nicht auszumachen. Sicher aber ist, daß durch das gegenseitige Entgegenkommen beiden Teilen gedient war. Spranger fand in Goltzius den geistesverwandten Stecher, der seine Kompositionen in einem adäquaten Stile vervielfältigte. Erst durch Goltzius hat Spranger in den Niederlanden festen Fuß gefaßt und Einfluß gewonnen. Andrerseits boten die geschmeidigen Figuren des Prager Hofmalers Goltzius Gelegenheit, ja sie waren bis zu einem gewissen Grade der Anlaß dazu, seine neue Technik zu entwickeln.

Die Arbeiten nach Spranger setzen aber erst um 1585 ein, und die davorliegende Zeit ist noch, ganz im Sinne der vorausgegangenen Jahre, mit Arbeiten verschiedenster Art, man möchte sagen orientierenden Charakters, ausgefüllt. Ein einheitlicher Zug ist in Goltzius' Schaffen erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wahrnehmbar. Auch das spricht gegen ein unmittelbares Eingreifen van Manders in die künstlerische Entwicklung von Goltzius.

Von einem solchen ist z. B. gar nichts zu konstatieren in einem an die traditionellen religiös-allegorischen Darstellungen anschließenden, regelmäßig, aber geistlos gestochenen Blatte, wie B. 2, Moses mit den Gesetzestafeln, das hier nur seines ungewöhnlich großen Formates wegen genannt werden muß. — Dann sticht Goltzius, wieder nach einem Landsmann, dem durch Tizians Atelier gegangenen Dirck Barentsz, den großen „venezianischen Ball“ (B. 247) (Taf. VII.). Dieses Blatt ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Einmal zeugt es mit dem vorgenannten von einer neuen Anforderung, die an den Stecher gestellt wird, oder die vielmehr dieser wahrscheinlich an sich selber stellt. Das ist die Bewältigung großer Formate (B. 2:57,4 × 42,3 cm, B. 247 gar 42,8 × 72,9 cm). Diesen sucht Goltzius hier noch ganz und gar mit den Mitteln der überlieferten Technik gerecht zu werden. Dies gelingt ihm auch im höchstmöglichen Maße. Aber die Notwendigkeit einer dem Format entsprechenden Ausdrucksweise wird einem beim Anblick dieser Blätter doch schon klar. Sie sind mit großem Aufwand an Zeit und Sorgfalt gestochen, wirken aber trotzdem im Vergleich mit Blättern kleineren Formates trocken und leer. Beide Stiche sind aus je zwei zusammengesetzten Platten gedruckt. Wahrscheinlich war es gar nicht möglich, Kupferplatten von solcher Größe zu bekommen. Später dann, als die Nachfrage stieg, waren auch die früher ungewöhnlichen Formate erhältlich. Der „venezianische Ball“ ist aber auch in anderer Beziehung noch aufschlußreich. Er zeigt uns Goltzius in seinen Historienstichen zum erstenmal in voller Deutlichkeit einem der wichtigsten Probleme der Schwarz-Weiß-Kunst gegenüber: dem Problem der Farbigkeit.

Das Grundproblem der zeichnerischen Künste war die Projektion der Körperwelt auf die Fläche. Während es aber der Malerei ohne weiteres möglich war, die Farbigkeit des Weltbildes zum Ausdruck zu bringen, glaubten die graphischen Künste sich vorerst auf die farblose, rein lineare Projektion beschränkt. Die Wiedergabe der plastischen Erscheinung der Dinge und des vertieften Raumes war eine neue, große Errungenschaft, und es schien lange, als ob dies die äußerste, mit zeichnerischen Mitteln erreichbare Möglichkeit sei. Wir sehen Dürer in seinen Anfängen noch auf dieser Stufe. Tonunterschiede gibt es für ihn vorerst nur im Sinne von Beleuchtungsdifferenzen. Bald aber geht ihm die Erkenntnis auf, daß auch dem Kupferstich die Mittel gegeben sind, das

Vorhandensein verschiedener Lokalfarben anzudeuten, und zwar durch Differenzierung der Tonwerte einzelner Flächen, die dann erst in zweiter Linie ihr Modelé erhalten, d. h. einer bestimmten Lichtquelle ausgesetzt werden. So hat man von nun an theoretisch zwischen Ton (der die Farbe vertritt) und Schatten zu unterscheiden, die aber praktisch natürlich dasselbe sind, Schwärzen oder Dunkelheiten. Am frühesten hat sich der Gegensatz am Porträt herausgebildet. Bei Dürers Erasmus z. B. sind noch Haut, Gewand, Tisch usw. von derselben „Farbe", d. h. die wohl vorhandenen Helligkeitsdifferenzen beziehen sich ausschließlich auf die Schattengebung. In den Porträts Friedrichs des Weisen etwa, oder dem Pirckheimers, hat Dürer jedoch den wichtigen Schritt schon getan, ganz gleich beleuchtete Flächen in verschiedene Töne zu setzen in dem Maße, als sie an sich heller oder dunkler, oder nur in ihren Lokalfarben unterschieden sind. — Dürers wichtige Anregungen sind von den Kleinmeistern, wiederum am deutlichsten im Porträt, aufgenommen worden, mit ihnen aber auch ins Grab gegangen. Lukas von Leiden stand dem Problem völlig fern. Im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts begegnen wir wohl wieder einzelnen Ansätzen; wir haben Coornherts Triumphe Karls V. genannt. Es bedurfte aber einer stärkeren und ausgeglicheneren Persönlichkeit, die „Farbigkeit" für den Kupferstich zurückzuerobern. Jetzt sehen wir also Goltzius diesem Problem gegenüber. In allen seinen Konsequenzen weitergebildet hat er es eigentlich nur in seinen Porträtstichen. Im „venezianischen Ball" ist es noch keineswegs auch nur annähernd gelöst, aber doch schon mit voller Absichtlichkeit gestellt. Es ist noch ein Suchen und Tasten. Das ungewöhnlich große Format hat dem guten Willen auch entgegengearbeitet. Hat Goltzius die Anregung zu farbiger Gestaltung von Cornelis Cort empfangen? Die Frage ist schwer zu beantworten. Jedenfalls ist auch hier noch nichts von einer Einwirkung von Corts breiter, für dieses große Format gegebenen Technik zu spüren. Wahrscheinlich hat es sich bei der Komposition des Dirck Barentsz um eine gemalte Vorlage gehandelt, durch die sich Goltzius von selbst vor das Problem gestellt sah.

In dieser Zeit der tastenden Versuche hat sich Goltzius auch nach neuen Ausdrucksmitteln umgesehen, wie die Radierungsfolge nach dem Leichenzug Wilhelms von Oranien dartut (Taf. VIII.). Offenbar ist Goltzius bei Gelegenheit des Leichenbegängnisses, das unter ungeheurer Be-

teiligung der gesamten Provinzen am 3. August 1584 stattfand, selber in Delft gewesen. Vielleicht hat er die „Pompa funebris“ auf Bestellung, vielleicht auch nur aus geschäftlicher Spekulation gezeichnet. Diese mit Farben getönten Federzeichnungen sollen sich heute auf der Kgl. Bibliothek im Haag befinden[15]; sie sind auf Kupfer gebracht worden, und Bartsch reiht sie unter Nr. 301 unter die zweifelhaften Werke ein. Aber mit Unrecht, wie schon Hymans, ohne diese seine Meinung näher zu begründen, betont hat[16]. Zwei Momente sind es, die Bartsch Anlaß zu seinem Zweifel an der eigenhändigen Ausführung haben geben können. Einmal, daß es sich um Radierungen handelt; denn dieses Reproduktionsverfahren ist sonst tatsächlich für Goltzius mit keinen unanfechtbaren Werken zu belegen. Dann hat Goltzius hinter seinen Namen nur das Excudebat, also das Verlegerzeichen, gesetzt. — Wenn Goltzius aber hier zur Radiernadel, statt zu dem ihm geläufigeren Grabstichel gegriffen hat, so sind dafür leicht Gründe einzusehen. Die lange und trotz der Lebendigkeit im einzelnen doch monotone Aufreihung der Teilnehmer am Leichenzug in einem Nacheinander von beinahe 5 m Länge bot nicht Interesse genug für eine mühsame Grabstichelarbeit. Die bedeutend schneller vonstatten gehende Reproduktion mit der Radiernadel erfüllte ihren Zweck vollständig, trat doch bei dieser Folge sowieso das künstlerische Interesse hinter dem gegenständlichen ganz zurück. Daß die Radierungen aber von einem professionellen Kupferstecher sind, ließe die Art der Technik ohne weiteres vermuten. Die Nadel ist völlig in der Weise des Grabstichels gehandhabt, lange, bestimmt gezogene, parallel laufende Striche mit regelmäßigen Kreuzlagen. Der Stecher verrät sich nun vollends noch dadurch, daß er bei gewissen Zutaten, zu deren Herausarbeitung ihm die Radiertechnik nicht zu genügen schien, doch noch zum Stichel griff. So sind die samtschwarze Decke des dem Sarg vorausgeführten Leibrosses und das Sargtuch nicht geätzt, sondern mit dem Stichel ausgeführt, und zwar in einer auffallenden Art und Weise, wie wir sie genau bei sichern Werken von Goltzius wiederfinden. Diese Behandlung des schwarzen Tuches lediglich durch parallel laufende, nur in ihrer Dicke und den Zwischenräumen modifizierte Taillen ohne Kreuzlagen und das auf diese Weise erzielte mannigfache Spiel von Lichtern und Reflexen, erinnert so unmittelbar an die ganz übereinstimmend, nur mit noch größerer Routine behandelte

Seidenfahne des Signifer (B. 125) von 1587, daß man hier unbedingt die gleiche Hand erkennen muß. Höchstens daß einen diese Übereinstimmung veranlaßt, die Entstehungszeit der „Pompa funebris" etwas über 1584 hinauszuschieben. Im übrigen bietet deren künstlerische Qualität nicht die geringsten Anhaltspunkte, die gegen Goltzius' eigenhändige Autorschaft sprächen. Im Gegenteil, es stehen auch die Gestalten der Leidtragenden in einem äußerst nahen Verhältnis zu den von 1582 an zu verfolgenden Offiziersfiguren, wenn sie sich auch in ihren Bewegungen, den Umständen entsprechend, mäßigen müssen. Trotzdem sind sie aber doch ganz von jener gespreizten Würde erfüllt, die für die Offiziersporträts so bezeichnend ist. Die zwar naturgemäß etwas summarischer, aber doch mit hervorragender porträtmäßiger Charakteristik behandelten Köpfe bieten ebenfalls unmittelbare Parallelen zu den ja gerade in diesen Jahren zahlreich entstandenen kleinen Porträtmedaillons. — Gegen diese sprechenden Beweismomente kann das allerdings ungewöhnliche „Goltzius excudebat" nicht aufkommen. Vielleicht war es auch gerade die Radiertechnik, die Goltzius nicht glaubte als ein „sculpere" bezeichnen zu können.

Während für den Leichenzug Oraniens jeder Zweifel an Goltzius' Autorschaft ausgeschlossen ist, hat Bartsch wohl mit Recht hinter eine andere radierte Folge, die unter Goltzius' Namen geht, das Fragezeichen gesetzt. Es sind die zweiundzwanzig Blätter, die „Den Doolhof van de dwalende Gheesten" darstellen (B. 302—323). Das einzige, was diese minderwertigen Arbeiten mit Goltzius verbindet, ist das auf einigen der Blätter stehende Monogramm. Sollte es sich hier zu Recht befinden, woran man immerhin zu zweifeln Anlaß hat, dann müßte es sich bei diesen Kompositionen im Geschmack des Frans Floris um Arbeiten handeln, deren Entstehungszeit um Jahre weiter zurückliegt. — Eher schon läßt sich die Hand von Goltzius in einer Radierung wie B. 298, in dem von Hymans beschriebenen Dudelsackspieler von 1605 und in einem dritten dazu gehörigen Pendant (W. 360) wiedererkennen. Auf jeden Fall muß aber die Frage, ob Goltzius auch radiert habe, bejaht werden.

Nach dieser orientierenden Umschau auf verschiedenen Gebieten der Technik und des Darstellbaren — es kommen dazu noch die verschiedenen Formen des Porträts —, nach dieser abwechselnden Stellungnahme zu den verschiedensten Problemen kommt nun, d. h. von etwa

1585 an, ein einheitlicherer Zug in Goltzius' Kunst. Die nun folgenden fünf Jahre bis zur italienischen Reise sind die homogensten seiner ganzen Entwicklung. Ganz einseitig tritt nun das Interesse an der Ausbildung einer vor allem auch dem großen Formate gewachsenen Technik in den Vordergrund und damit parallel, das Problem stark plastischer Figurenbildung. Die Folge dieser Konzentrierung der ganzen Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Ziel war das unglaubliche Tempo, mit dem Goltzius jetzt auf einmal zu marschieren begann. In drei Jahren, kann man sagen, schuf er sich seine neue Ausdrucksweise, der er seine bedeutsame historische Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Kupferstichs verdankt.

Am instruktivsten läßt sich diese Entwicklung der Technik aus der alten, mühsamen Schulmanier zum auf die Spitze getriebenen, bewußten Virtuosentum, für das es keine Schwierigkeiten mehr gibt, an einer Reihe von Blättern verfolgen, die Goltzius hauptsächlich nach Spranger gestochen hat und die sämtlich in diesem Jahrfünft entstanden sind. Daß sie ihre Entstehung aller Wahrscheinlichkeit nach der Anregung van Manders verdanken, haben wir bereits gesehen.

Das Datum 1585 tragen zwei Stiche nach Spranger, eine Darstellung des Sündenfalls (B. 271) (Taf. IX.) und eine heilige Familie (B. 274). In beiden finden wir noch die alte Schulmanier, wie wir sie ähnlich bei den meisten Zeitgenossen, z. B. bei Philipp Galle, beobachten: verhältnismäßig lange, in gleichmäßigen Abständen laufende Taillen von durchgehend gleicher Dicke, nur an den Enden kurz auslaufend. Bei den Kreuzlagen herrscht der rechte oder der diesem angenäherte Winkel vor. Die Lichtgegensätze kommen schroff heraus; es ist dieser Technik nicht möglich, die Nuancen der feineren Übergänge zu geben. Die Gesamthaltung dieser Blätter bewegt sich darum in den Gegensätzen einer gewissen Härte und Trockenheit einerseits, andrerseits aber einer leicht sich einstellenden Flauheit und Unbestimmtheit, da nämlich, wo die Absicht besteht, weiche Wirkungen zu geben. Obwohl nun aber, wie gesagt, diese beiden Stiche noch ganz in der alten Schule zu stehen scheinen, können wir bei einiger Aufmerksamkeit doch schon die Ansätze jener Bestrebungen erkennen, die dann in der Folge ihre konsequente Fortbildung gefunden haben. Besonders treten sie hervor an den beiden Akten des Sündenfalls, wie es ja der nackte menschliche

Körper überhaupt ist, an dem der Kupferstich vielleicht am meisten gelernt und an dem er auch seine größten Feinheiten ausgebildet hat. So sehen wir denn die fortschrittlichen Merkmale dieser vom gleichen Jahr datierten Blätter sich weit deutlicher offenbaren an den nackten Gestalten von Adam und Eva, als an den Gewandfiguren der heiligen Familie. Fassen wir einige Einzelheiten näher ins Auge. An Adams linkem, auf Eva hinweisendem Arm finden wir einzelne lange Taillen, die, ohne irgendwo abzubrechen, von der Schulter über den Oberarm und über den Knick des Ellbogenwinkels hinweg in den Unterarm hineinlaufen, und zwar in leichtem, schönem Schwung. Setzen wir daneben etwa den vergleichbaren ausgestreckten rechten Arm des hintersten Engels auf Loths Flucht nach Blocklandt von 1582. Da sind, deutlich abgesetzt voneinander, Ober- und Unterarm, jeder für sich sorgfältig in ihrer Rundung herausmodelliert durch ein besonderes System von Strichlagen. Dadurch ferner, daß Goltzius gegen die Ränder hin die Abstände seiner Taillen verringert, entsteht, schon vor der nachträglich noch daraufgesetzten Kreuzschraffierung, der leichte Randschatten auf dem Muskel. Waren nun die Taillen an diesem linken Arm trotz ihrer Länge noch von gleichmäßiger Dicke, so können wir am rechten, aufgestützten Arm Adams auch eine hierauf sich erstreckende Modifikation beobachten, aus der natürlich wieder ein bestimmter, gewollter Effekt resultiert. Unter der Schulter sehen wir die Taille ansetzen in ganz feinem Haarstrich, und in ihrem Verlaufe beobachten wir, wie sie, den Bewegungen der Körperoberfläche sich anpassend, sich verdickt und wieder feiner wird, noch einmal anschwillt und in kurzer Spitze dann absetzt. Auch bei gleichen Taillenabständen hat dieses System der Schwellungen und Verdünnungen, wie es hier noch zaghaft und noch lange nicht in allen seinen Möglichkeiten sich zeigt, zur Folge, daß an den Stellen, wo einige parallel laufende Taillen sich verdicken, eine Dunkelheit entsteht, und ebenso, wo sie wieder dünner werden, eine Aufhellung der Fläche erreicht wird. Wird nun noch mit diesem Wirkungsmittel die ganze, freie Variierung der Taillenabstände verbunden, so liegt es auf der Hand, daß durch ein solches System ein Reichtum von feinsten Übergangstönen erreicht werden konnte, wie er der alten Manier nicht möglich war. — Das ist das erste Moment, das sich in der Richtung auf die neue Technik beobachten läßt, die Tendenz, der Taille

selbst einen Ausdruckswert zu geben, sie loszulösen aus der allzu engen Gemeinschaft mit andern, in der sie schließlich nur noch mithilft, eine gewisse Schwärze zu erzielen. Ihre Länge mißt jetzt die Länge des Gliedes, und ihre Geschmeidigkeit überträgt sich auf die Geschmeidigkeit der Haut. — Diese Errungenschaft kommt natürlich in erster Linie der Darstellung von Körpern mit weicher und daher reich nuancierter Oberfläche zugute, wie es eben vor allem der menschliche Körper ist. Der reich bewegte Akt größeren Formates ist darum der gegebene Gegenstand. Wir sehen die Ansätze, die wir auf dem weiter nicht bedeutenden Blättchen von Adam und Eva festgestellt haben, schon mit größerer Deutlichkeit hervortreten auf dem Stich „Mars und Venus, von Vulkan überrascht" (B. 139) vom selben Jahre 1585, der bei seinem beträchtlichen Format große Körperflächen bietet, die dem oben beschriebenen Verfahren schon zu reicherer Entfaltung Anlaß gaben. Hier können wir, beim Merkur z. B., schon Taillen verfolgen, die in einem Schwung und in reicher Bewegung vom Halsansatz bis zu den Fußspitzen durchgezogen sind. Dieses Blatt hat Goltzius nach eigener Erfindung, jedoch ganz im Banne Sprangers, gestochen.

Zwischenhinein muß nun aber doch die Frage aufgeworfen werden, ob und inwieweit die Vorlagen Sprangers von direktem Einfluß auf die Ausbildung der neuen Technik sein konnten. Von diesen Vorlagen, die wahrscheinlich lavierte Federzeichnungen waren, ist mir keine bekannt geworden. Für seine Zeichnungsmanier — und die vieler Manieristen der Zeit — ist sonst charakteristisch ein krickliger, nervöser, stets wieder abgesetzter Strich; lang durchgezogene und schön geschwungene Federzüge kennt er nicht. Seine Gestalten als Ganzes aber, wie wir sie aus seinen Malereien kennen, sind in ihren Umrissen, wie in der Oberflächenbehandlung von einer aalglatten Geschmeidigkeit, von der man sich wohl denken könnte, daß sie auf den Stecher nicht ohne Einfluß blieb. Es scheint wenigstens außer Goltzius auch Cornelis Cort diesen an sich erfahren zu haben. Ein Stich nach Spranger, der heilige Antonius (Le Bl. 92), zeigt längere und in ihren Biegungen feiner differenzierte Taillen, an der Kutte und am Baumstamm, als irgend anderswo, d. h. Cort zeigt das Bestreben, der Eigentümlichkeit der Vorlage auf diese Weise gerecht zu werden. Ich glaube aber nicht, daß Goltzius durch diese oder ähnliche Interpretationen Corts angeregt wurde. Er ist

so gut wie dieser, selbständig auf jene in der Natur der Vorlage begründete Ausdrucksweise gekommen. Denn sonst hätte ihm wohl auch das Wesentliche der Cortschen Manier Eindruck gemacht, diese große Freiheit der in großen Abständen geführten Taillen. Davon ist aber noch nichts zu spüren; es zeigen sich nur die genannten Ansätze zu der sich jetzt allerdings mit größter Raschheit, aber doch stetig entwickelnden neuen, breitern Vortragsmanier. Gerade aber, daß diese sich vorerst nur zaghaft ankündigt und nicht gleich in einer Cort vergleichbaren Art auftritt, scheint mir mit großem Gewicht dafür zu sprechen, daß Goltzius, wenn auch im ganzen eine allmählige Annäherung beobachtet werden kann, in dieser Beziehung in keinem direkten Abhängigkeitsverhältnis zu Cort steht. Auch haben wir ja gesehen, daß gerade da, wo eine sichere Berührung nachgewiesen werden kann, bei der Übermittlung von Tizians Magdalenatypus, Goltzius gar kein Interesse für die technische Seite jenes Blattes bewies.

Ebensowenig können wir in dem Hauptwerk des folgenden Jahres 1586, den zehn Römerhelden (B. 94—103) (Taf. X.), irgendwelchen Zusammenhang mit Cort sehen, wohl aber die deutliche Zwischenstufe erkennen zwischen den vorausgegangenen Arbeiten und denen des folgenden Jahres, und daß sie wiederum nicht, wie es bei einer Anlehnung doch sein mußte, unvermittelt zwischen ganz anders gearteten Werken stehen, sondern sich widerspruchslos in die durch Daten gesicherte Entwicklungsreihe einfügen. Diese römischen Kriegerfiguren sind in jeder Beziehung bezeichnend für Goltzius' Kunststreben. Jede der Figuren ist mit einem Heldennamen bezeichnet, zu dem ein kurzer lateinischer Vers im Anschluß an die Darstellung einige Erläuterungen gibt. Es sind eigentlich Illustrationen zu den Heldentaten dieser Römer. Die Handlung tritt aber ganz zurück; nur im Hintergrunde ist sie je angedeutet. Der offenbar beabsichtigte, vielleicht verlangte, illustrative Charakter ist neben dem sich in den Vordergrund drängenden künstlerischen Interesse an der formal-plastischen Gestaltung einer Hauptfigur ganz verloren gegangen. Diese Hauptfigur ist jeweilen dicht an den vordern Bildrand gestellt und wird dadurch, sowohl gegenüber den weit zurückgeschobenen Nebenfiguren, als auch im Verhältnis zum Bildausschnitt, sehr groß. Und nun richtet Goltzius sein Hauptaugenmerk darauf, diese heftig gestikulierenden Gestalten mit größt-

möglicher Plastik in den Raum zu setzen; aber nicht um den Raum ist es ihm dabei zu tun, sondern lediglich um den menschlichen Körper. Dieser ist hier bekleidet; aber die Verhüllung ist knapp genug, daß sie die Formen nicht verunklärt. Das Problem, das Goltzius nun Hand in Hand mit der Vervollkommnung der technischen Fertigkeit für einige Jahre ausschließlich beschäftigt, ist damit deutlich gestellt: die stark bewegte, vorzugsweise nackte Figur. Und daß die Entwicklung der großen Taillen gerade dieser Problemstellung viel verdankt, wird einem an dieser Folge der Römerhelden klar. Diese großen Flächen in ihrer starken Rundung forderten den Grabstichel zu einem Tiefergraben und die Taillen zu kühnem Schwunge geradezu heraus, und das große Format legte die Vergrößerung der Taillenabstände nahe. Die so weiter gebildete Stechweise ging an Kühnheit und Bestimmtheit bereits über die kurz zuvor verwendete hinaus und bildet die ungezwungene Überleitung zu dem Hauptblatt des Jahres 1587, dem großen Göttermahl oder der Hochzeit von Amor und Psyche (B. 277) (Taf. XI.), wiederum nach Spranger gestochen. Dieser hat es seinem Gönner, dem Kanzler Rudolfs II., Wolfgang Rumpf, gewidmet. Daraus erklärt sich der große Aufwand, sowohl von seiten des Erfinders, als des Stechers. Die Komposition ist von einem unerhörten Figurenreichtum — bekanntlich wurde der Wert eines Bildes zu einem guten Teil nach der Anzahl der auf ihm vorhandenen Figuren bemessen —, und die Arbeit des Stechers ist von bisher ungekannter Freiheit und Eleganz. Schon das Format ist außergewöhnlich (40,5 × 85,1 cm); aus drei Platten mußte der Stich zusammengesetzt werden. Es war ein Stück, das Aufsehen erregen wollte. Wenn es dies wirklich tat[17]), dann lag das Hauptverdienst unbedingt bei Goltzius. Sicherlich hat zwar die literarisch-pretentiöse Komposition Sprangers an sich schon lauten Beifall gefunden. Aber Goltzius Leistung muß als etwas ganz Neues erschienen sein, dem, seit überhaupt in Kupfer gestochen wurde, nichts auch nur Vergleichbares an die Seite zu setzen war. Wo und wann hatte sich vorher jemand an dieses Format gewagt, ohne fürchten zu müssen, dabei zu entgleisen? Wo war je mit dieser Sicherheit und Eleganz das Kupfer gegraben worden? Van Manders Begeisterung angesichts des „herrlichen Götterbanketts, das von dem süßen Nektar der Anmut überströmt und dem Zeichner wie dem Stecher gleichermaßen Unsterblichkeit sichert“,[18]) muß uns ver-

4*

ständlich erscheinen. Wenn Goltzius nun diese Arbeit auch bald in jeder Beziehung selber überboten hat, so stellt sie doch auch für uns noch eine höchst frappante Leistung dar. Die Taillen haben an kühnem Schwung wiederum viel gewonnen, sie dringen tiefer in das Kupfer ein, die Schwellungen werden dadurch kräftiger. Die hohe Aufgabe scheint Goltzius' Leistungsfähigkeit zur stärksten Äußerung getrieben zu haben. Im Eifer der guten Absicht ist er hierbei allerdings in einer Beziehung über das Ziel hinausgeschossen. Die Kreuzlagen der geschwellten Taillen bergen eine arge Gefahr in sich. Zumal bei der Verwendung spitzer Winkel haben nämlich die Schnittpunkte die Tendenz, sich zu Linien zusammenzureihen, und die Fläche, die durch die Kreuzschraffierung in einen einheitlichen Ton gelegt sein wollte, kommt auf diese Weise unfreiwillig zu einem Zebramuster. Besonders bei der Bildung der Wolken, die in der Wiedergabe ihrer lockern Struktur ohnehin mißraten sind — sie scheinen von zähflüssigem Teig zu sein —, tritt dieser Fehler hervor. Noch schlimmer ist es freilich, wenn, was auch vorkommt, ein weiblicher Rückenakt z. B. mit dieser Dekoration verziert wird. Goltzius hat das Unpassende dieser Wirkung aber gleich empfunden und die Gefahr künftighin zu vermeiden gewußt, während man bei seinen Schülern Jakob de Gheyn, Matham, Jan Muller und Pieter de Jode besonders diesem Zebraeffekt nur allzu oft begegnet.

In den Jahren 1588 und 1589 hat die Ausbildung des virtuosen Taillenstichs bei Goltzius ihren Höhepunkt erreicht. 1588 entstanden vor allem die vier sogenannten „Culbuteurs", die Himmelstürmer, wie man sie auch nennen kann, nach Cornelis Cornelisz (B. 258—261) (Taf. XII.). Diese sind, wie wenige Arbeiten sonst, mehr noch als die Römerhelden, dazu angetan, die künstlerischen Bestrebungen des Kreises um Goltzius zu illustrieren. Offenbar handelt es sich um Früchte des von van Mander eingeführten Modellstudiums. Die vier Blätter zeigen, je in ein Kreisrund komponiert, die durch die Luft auf die Erde niedersausenden nackten Körper von Tantalus, Ikarus, Phaeton und Ixion. In dem Überstürzen, dem Herumwerfen der Gliedmaßen in allen Richtungen, den Drehungen und Wendungen der jeden Haltes beraubten Körper, den daraus resultierenden mannigfachen, zum Teil gewagtesten Verkürzungen ist das Höchstmaß aller nur möglichen Bewegung gegeben. Mit dieser für die Zeit so überaus charakteristischen Erfindung hat nun

Goltzius zwar nichts zu tun. Trotzdem ist aber die schlagende Wirkung, mit der das Niederschmettern der schweren Körper zum Ausdruck kommt, im wesentlichen das Verdienst des Stechers. Eine ungenügende Interpretation hätte diese komplizierten Bewegungen und Verrenkungen als überaus gewagt erscheinen lassen. So aber wirken sie beinahe glaubhaft, obwohl die Modelle ja nicht in der Luft haben studiert werden können. Goltzius hat jetzt sein ganzes, großes Können voll entfaltet. In Bezug auf die Freiheit der Stichelführung, die Kühnheit des Duktus war eine Steigerung kaum mehr möglich. Die Taillen schwellen an bis zu halber Millimeterstärke und laufen aus in allerfeinsten Haarstrichen, bewegen sich, den feinsten Erhebungen folgend, in den irrationalsten Kurven. Die Kreuzlagen sind kühner geworden und entfernen sich immer mehr vom rechten Winkel; Goltzius weiß aber hier dem Zebramuster wohl auszuweichen, indem er die Schnittpunkte geflissentlich gegeneinander verschiebt. Für Schulterblätter, Oberarmmuskeln usw. werden die Taillen gerne konzentrisch angeordnet; es ist dies das Verfahren, das in dem berühmten Christuskopf Claude Mellans seine letzte Konsequenz gefunden hat. Die Konturbildung bloß durch Taillenenden, d. h. ohne eigentliche begrenzende Linie, kommt häufig zur Verwendung[19]), ohne aber vorerst allgemein durchgeführt zu werden. Dem Streben nach malerischer Wirkung kommt die neue breite Manier sehr entgegen, indem sie es vor allem ermöglicht, größere Partien in den Schatten zu setzen, die hierbei nicht, wie ehedem, als tote Flächen, sondern durch die geistreiche Stichelführung doch interessant und belebt erscheinen. Wo die Übergänge noch nicht fein genug herauskommen, oder wenn bei großen Taillenabständen das weiße Feld dazwischen zu hart hervortritt, wird noch durch dazwischengesetzte Punkte nachgeholfen. Doch hat diese Verbindung von Punkten und großen Taillen erst bei den Rubensstechern ihre eigentliche Ausbildung erfahren.

Technisch auf derselben Stufe steht das ebenfalls 1588 nach Cornelisz gestochene Blatt mit der Darstellung, wie der Drache die Genossen des Kadmus verzehrt (B. 262) (Taf. XIII.)[20]). Mehr noch als bei den vier Himmelstürmern glaubt man Goltzius das förmliche Vergnügen nachempfinden zu können, mit dem er hier bald leicht, bald mit schwererer Hand in das Kupfer gegraben hat, so stark ist der Eindruck der Mühelosigkeit. Die Ränder der einzelnen Taillen sind auf guten Abzügen von

einer wundervollen Schärfe und die Detailbehandlung ist von größter Präzision. Trotz dieser großen Reinlichkeit und Bestimmtheit im einzelnen haben diese menschlichen Akte aber eine Eigenschaft, die es begreiflich erscheinen läßt, warum Rubens sich nach Haarlem wandte, als er, durch die Leistungen der Antwerpener Stecher nicht befriedigt, nach besseren Kräften für die Wiedergabe seiner Kompositionen Umschau hielt. Es ist Goltzius auf diesem Blatt in hohem Maße gelungen, die pralle Fülle und die Weichheit, mit einem Wort die Stofflichkeit der Menschenhaut zu schildern. Wie die Klauen des Drachen in diesen Schenkel fahren, wie sie Hautwülste aufraffen und diese in weichen Falten auslaufen, die Weichheit des Gesäßes, das ist geradezu illusionistisch wiedergegeben. Dazu kommt, früheren Arbeiten gegenüber, ein gesteigertes Hinarbeiten auch auf malerische Effekte. Größere Schattenpartien werden beleuchteten Körpern gegenübergesetzt. Ein mannigfaches Spiel von Reflexen verbindet sich damit. Besonders nach den Rändern hin werden die Schatten aufgehellt.

Wo wäre da noch an Cort zu denken? Es ist tatsächlich ganz unberechtigt, davon zu sprechen, daß die neue, großzügige Manier der Kupferbehandlung in Italien durch C. Cort und Ag. Caracci ausgebildet worden sei. Von Caracci kann schon gar nicht die Rede sein. Er sticht wohl Blätter von großem Format, wie etwa schon 1581 Tobias mit dem Erzengel Raphael; wohl arbeitet er dabei mit großen Taillen und dementsprechenden Abständen. Aber er begnügt sich damit, die Marcantonsche Manier in Vergrößerung oder aber eine freie, dem Radierungscharakter sich nähernde Technik anzuwenden. Ähnlich verhält es sich noch mit der schönen großen Ausstellung Christi nach Correggio von 1587 (B. 20), dem Jahre also, da Goltzius sein kühnes Göttermahl herausgab. In dem Blatt des heiligen Franziskus in der Landschaft von 1586 (B. 68), für die Cort doch naheliegende Vorbilder geschaffen hatte, ist nicht einmal ein Anklang an dessen breite Vortragsweise wahrzunehmen. B. 67, der große heilige Franziskus von 1595, verrät dann wohl die Kenntnis der neuen Technik, aber auch eine im Vergleich mit Goltzius geringe Fähigkeit ihrer Handhabung. Und bei diesem Datum ist doch wohl schon der Einfluß von Goltzius anzunehmen, dessen Stiche in Italien längst verbreitet waren und Berühmtheit genossen[21]). Wie wenig Agostino Caracci die freie Taille beherrscht, zeigt sich da, wo er sie auf ein kleineres,

als ihm geläufiges Format übertragen will. Da wirkt sie äußerst grob (B. 43, Heilige Familie) oder mißrät ganz (B. 42, Heilige Familie). Selbst ein im ganzen so harmonisches Blatt, wie B. 40, eine große heilige Familie, wirkt neben Werken von Goltzius, was die Technik anbelangt, trocken. Die überlegene, oft wie gefühlsmäßig anmutende Freiheit von Goltzius' Taillen kommt nirgends heraus. Agostinos Meisterwerk bleibt der von ihm bei seinem Tode unvollendet hinterlassene große Hieronymus (B. 75). Das Blatt ist mit einer für Caracci unerhörten Sorgfalt und technischen Sicherheit ausgeführt. In seiner Gesamterscheinung ist es gewiß erfreulicher als mancher Stich von Goltzius. Die Durchführung ist aber immer noch, nicht mehr unfrei zwar, doch im Vergleich mit jenem ängstlicher. In entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht kann ihm keine Bedeutung mehr zukommen, da Goltzius zur Zeit dieses Blattes (ca. 1602) seine Virtuosenzeit schon wieder hinter sich hat. — In formaler Beziehung wissen wir wohl, daß Goltzius sich gelegentlich Kompositionen Agostinos angeeignet hat (B. 257 und p. 98, N° 11). Hinsichtlich der Technik hingegen ist eine Einwirkung Caraccis ganz ausgeschlossen und sein Verdienst um diese überhaupt nicht groß.

Nicht mit derselben Entschiedenheit wird man sich über das Verhältnis zu Cornelis Cort im ganzen aussprechen können. Wir haben zwar gesehen, daß Goltzius seine neue Manier im einzelnen ganz unabhängig von Cort entwickelt. Daß ihm aber die allgemeine Anregung, der Hinweis darauf, daß ein Loskommen von der kleinlichen Technik der Antwerpener Heiligenstecher in einer bestimmten Richtung möglich war, von Cort herkam, das ist immerhin nicht nur möglich, sondern auch wahrscheinlich. Cort hat in der Tat als erster sich eine über die herkömmliche trockene Manier hinausgehende Ausdrucksweise geschaffen, indem er in bewußter Abkehr von Marcanton, der der Lehrmeister der ganzen Generation gewesen war, seine Taillen breiter und in größern Abständen zu führen begann. Er hat aber nie auch nur annähernd die gleichsam spielende Sicherheit der Stichelführung erreicht wie Goltzius in seinen Arbeiten von 1588. Es besteht zwischen der Manier Corts und Goltzius' aber nicht nur ein gradueller, sondern auch ein erheblicher Wesensunterschied, der deutlich wird, sobald wir die Wege verfolgen, auf denen Cort und Goltzius zu ihrer neuen Stechmanier gekommen sind. Cort lag vor allem daran, den Anforderungen, die der

breite Auftrag und die tiefe Farbe der venezianischen Malerei an die Kupferreproduktion stellten, gerecht zu werden. In diesem Bestreben zieht er die Taillen länger, in angemessenem Schwunge und deutlich ausgesprochener Schwellung. Dabei hat ihm vielleicht die Holzschnitttechnik, wie sie im Tizianschen Atelier ausgebildet worden war, vorgeschwebt. Die Landschaft liegt ihm besser als die Figur, großzügige Behandlung besser als präzises Eingehen auf das Detail. Das hing mit seiner Technik zusammen, die mehr nur zu summarischer Behandlung geeignet war. — Ganz anders Goltzius. Er bildete seine Taillen an der menschlichen Figur, und da diese von vornherein eine größere Präzision der Zeichnung und der Modellierung erfordert, als die große Landschaft, charakterisiert sich dann auch seine Technik Cort gegenüber sofort durch eine größere Bestimmtheit, ja Geschicklichkeit, und das hinwiederum befähigt Goltzius zu einem ausführlicheren und schärferen Eingehen auf das Detail. Die scheinbar enge Verwandtschaft, wie sie auf den ersten Blick zu bestehen scheint, löst sich also bei näherem Zusehen auf in starke prinzipielle Gegensätze, die man kurz vielleicht am besten so bezeichnet, daß Cort sich an malerischen, Goltzius an plastischen Aufgaben gebildet hat, und daß folgerichtig diese zwei Wege zu verwandten, aber sich doch grundsätzlich unterscheidenden Resultaten geführt haben.

Cort ist der um vieles ältere Künstler; seine Hauptwerke entstanden in den siebziger Jahren. Gestorben ist er 1578, gerade als Goltzius mit seinen ersten Werken einsetzt. Wenn wir nun auch eine unmittelbare Einwirkung seinerseits auf die Entwicklung von Goltzius' neuer Technik auf Grund unserer Untersuchung leugnen müssen, so muß doch auch wiederholt werden, daß die allgemeine Anregung höchstwahrscheinlich von ihm ausgegangen ist. Aber auch nicht mehr. Das Gegenteil, daß Goltzius von der Technik Corts bei den engen Beziehungen gar nicht berührt worden sei, läßt sich nicht denken. Goltzius hat außer der genannten Benutzung des Stichs der Magdalena nach Tizian auch Platten von Cort erworben und sie dann, versehen mit seinem „Goltzius excudit" gedruckt[22]). Von weitern nachzuweisenden Berührungen wird noch die Rede sein müssen.

Cort wird stets genannt werden, wo von der Entstehung der Linienmanier gesprochen wird, aber, wie wir gesehen haben, weniger als Schul-

bildner, als vielmehr um seiner Leistungen willen für sich. Er hat keinen Fortsetzer gefunden; Agostino Caracci kann man nicht einen solchen nennen, und nach diesem hat sich die Bewegung in Italien vollends tot gelaufen. Schon darum kommt ihm auch nicht die Bedeutung zu, wie Goltzius, durch den die große Linie der Entwicklung gerade weiterläuft.

Goltzius ging aber noch über seine Manier von 1588 hinaus. In der heiligen Familie nach Spranger (B. 275) (Taf. XIV. Abb. 17) hat sie eine konsequente Weiterbildung erfahren. Die Taillen laufen jetzt nicht mehr nur über die einzelnen Körperteile hinweg, sie machen auch nicht an der Begrenzung eines Körpers halt. Von der Madonna zum Kind hinüber laufen sie z. B., ohne zu unterbrechen. Das Absetzen der verschiedenen Körper gegeneinander wird zumeist durch Querschraffuren, nur ausnahmsweise noch durch den gezogenen Kontur, bewirkt, also durch Differenzierung des Helligkeitsgrades. Dabei ging aber alle feste Form verloren. Die Körper wachsen zusammen, gehen ohne klare Begrenzung ineinander über oder scheinen aneinander zu kleben. Alle Materie wird weich, alles scheint gleichsam aus zähflüssigem Teig gebildet. Schädel und Hände sind knochenlos und aus derselben weichzerfließenden Masse wie das mit dem Körper zusammengewachsene Gewand. Jede gerade Linie erscheint verpönt; alles bewegt sich in kleinen, weichen Kurven. Der Gewandsaum fällt in unruhiger Bewegung. Starke Lichtgegensätze sind vermieden. Es ist klar, die ganze Absicht war nur darauf gerichtet, die spielerische Leichtigkeit der Stichelführung zur Geltung zu bringen. So erscheint uns das Blatt vorerst weniger als Produkt eines neuen Geschmacks — wiewohl die Auflichtung der Schatten in der zeitgenössischen Malerei eine Parallele hat —, als vielmehr als eine folgerichtige Steigerung einer technischen Möglichkeit. In einer Weise, wie sie bisher nicht geahnt worden war, gelang der von Goltzius ausgebildeten Manier die Wiedergabe des Feingerundeten, des Weichzerfließenden, der unmerklichen Übergänge.

Goltzius geht aber in dieser Richtung nicht weiter, im Gegenteil, man könnte von einem Rückzug sprechen, wie wir noch sehen werden. Anders seine Schüler. Sie sind es erst, die Kapital aus der Anregung des Meisters schlagen. Bartsch hat mit Recht unter die zweifelhaften Werke eine zweite heilige Familie nach Spranger (B. 297) (Taf. XIV. Abb. 18) eingereiht, die, unmittelbar an die erste anschließend, deren Eigenschaften ins Absurde

steigert. Die Aufweichung der Formen ist so weit getrieben, daß man für die Figuren fürchten muß, sie würden unter ihrem eigenen Gewicht zerfließen. Bartsch teilt das Blatt Pieter de Jode zu, der tatsächlich noch eine ganze Reihe ähnlicher Werke verbrochen hat. Aber auch Jakob de Gheyn hat sich an diesem Teigstil begeistert und ebenso haben Matham und Jan Muller ihn sich angeeignet. Eine größere Anzahl von Blättern dieser Gattung, die ohne Stechernamen aus der Druckerei von Goltzius hervorgegangen ist, wird ebenfalls unter die genannten vier Namen aufzuteilen sein[23]).

An diesen Produkten hatte Goltzius, schon als Erfinder, seinen Anteil. Trotzdem hat er sich aber, wie angedeutet, in seinen eigenen Arbeiten rasch von dieser Teigmanier wieder abgewandt. Ja es erweckt fast den Anschein, als ob er sich mit seiner Apostelfolge von 1589 (B. 43 bis 56) (Taf. XV.) in absichtlichen Gegensatz zu ihr stellen wollte. Sie sind in feiner, dem Vorausgegangenen gegenüber geradezu konservativer Manier gestochen, und hätte man das sichere Datum nicht, man würde nicht vermuten, daß sie in zeitlich größter Nähe der heiligen Familie nach Spranger entstanden sind. Nichts findet sich hier von jenem Übermut der Stichelführung, nichts von verquollenen Formen. Die Gestalten sind scharf und bestimmt herausgeschnitten. Es war eben wieder ein ganz anderes Ziel, auf das es hier ankam. Es bestand offenbar die Absicht, in dieser Folge von vierzehn Halbfiguren (mit Christus und Paulus) ebensoviele unter sich möglichst differenzierte Charaktere zu schaffen. Also das bekannte Prinzip vom größtmöglichen Reichtum, das sich, wie anderwärts in der Komplizierung der Bewegung, hier in der möglichst großen Vielgestaltigkeit der Typen äußert. Lieber werden hierbei karikaturistische Bildungen mit in den Kauf genommen, als die Parole „Mannigfaltigkeit um jeden Preis" aufgegeben. Trotzdem gelingt hier Goltzius zwischenhinein die schöne Gestalt des Paulus (Taf. XV. Abb. 20), dessen von reichem Haar und langem, weichem Bart umrahmter Kopf mit dem gütigen Blick zu seinen anziehendsten Schöpfungen gehört.

Merkwürdig genug nimmt sich nun neben dieser „zahmen" Folge der große Herkules (B. 142) (Taf. XVI.) aus, den Goltzius im selben Jahr, man muß wohl sagen gegraben hat. Denn in der Kühnheit der Kupferbehandlung läßt er die Blätter des Jahres 1588 noch weit hinter sich.

Wenn auch brutal in der Erfindung und Durchführung, ist der große Herkules als reine Stecherleistung doch ein frappantes Stück. Es galt die Bemeisterung einer Riesenplatte (54,0 × 40,5, aus einem Stück). Wie es sich zeigte, war ihr Goltzius' Methode gewachsen. Durch proportionale Vergrößerung der Stärke der Taillen und der Abstände ließ sich sein System dem großen Formate ohne Zwang anpassen. Immerhin aber erfuhr es einige Modifikationen. Die einzelnen Taillen werden wieder kürzer und verbinden sich dafür um so inniger zu Kreuzlagen. Die verschiedenen Körperteile sind wieder mehr jeder für sich behandelt, ja, es hat sogar jede Muskelerhebung ein kleines, in sich gesondertes System für sich, das mit dem benachbarten nicht durch verbindende Taillen zusammenhängt, sondern mit ihm nur integriert. Auch hier also eine der heiligen Familie nach Spranger geradezu entgegengesetzte Behandlungsweise. Die Absicht ging auf scharfe Detailmalerei. Sicher lag dieser das Modellstudium zugrunde, und Goltzius glaubte wohl nicht, sich in diesem Monstrum von Akt so weit von der Natur zu entfernen, wie er es doch tatsächlich tat. Denn der große Herkules bedeutet nicht nur einen technischen Höhepunkt, er ist auch das Äußerste von dem, was in jener auf Michelangelo sich berufenden, hauptsächlich von Heemskerck eingeführten ausführlich anatomischen Wiedergabe des männlichen Aktes in den Niederlanden geleistet worden ist. Bezeichnenderweise wird der Stich in alten Katalogen als „l'homme musculeux" aufgeführt, und in den Niederlanden ist er unter dem Namen des „Knolleman" bekannt. Tatsächlich ist, wenn irgendwo, hier der Vergleich mit dem Nußsack angebracht. Eines aber noch ist bemerkenswert. Wenn in dieser ausführlichen und übertriebenen Detailschilderei auch noch ganz der Geist der alten Manieristen lebt, so spricht die neue Zeit aus der durch die eigene Anschauung korrigierten Körperproportion des Riesen, die sich durch ihre — fast schon wieder übertriebene — Gedrungenheit in absichtlichen Gegensatz stellt zu dem langgezogenen Körperideal der vorausgegangenen Epoche. Mannigfache Kopien in allen Formaten beweisen, daß der große Herkules bei den Zeitgenossen reichen Beifall fand.

Die letzte große Arbeit vor der Reise nach Italien war das Midasurteil (B. 140), die darum hier noch Erwähnung verdient, weil Spranger in engster Anlehnung an diesen Stich eine Tafel malte[24].

Anmerkungen.

Leben.

[1]) Gewährsmann für die biographischen Tatsachen ist, wo keine andere Quelle angegeben wird, stets Karel van Mander, zitiert nach der deutschen Übersetzung von Hanns Floerke, München und Leipzig, 1906.

[2]) Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. A. Bredius aus einer noch nicht publizierten Urkunde.

[3]) Floerke (II. Anmerkung 383) korrigiert Hymans (Le livre des peintres de Carel van Mander, Paris 1885, II. p. 199) gegenüber richtig das Verwandschaftsverhältnis Hendricks zu Hubert Goltzius, dem Altertumsforscher in Brügge. Danach ist dieser der Vetter von Jan Goltz, dem Vater. Vgl. die Genealogie.

[4]) „1562 den 6. August by tydenn Wolter Gymme Otto Vogell Burgermeister (ist) Bürger worden Johann Goltz von Keysswerdt syns Amptz eynn Glasemaker dabit eynen Emmer.“ Eintragung im Bürgerbuch von Duisburg. (Notiz aus dem Nachlaß von E. W. Moes †). — Noch im 18. Jahrhundert war Duisburg stolz auf diesen seinen Bürger und dessen berühmteren Sohn. Im „Wochentlichen Duisburgischen Adresse- und Intelligentz-Zettel“ 1752 Num. XXXI. wird beider in einer Abhandlung, die sich auf Schrevelius und Sandrart beruft, ausführlich gedacht. Auch in die Bibliotheka Coloniensis des Jos. Hartzheim, Cöln 1747 p. 119 ist eine, an Karel van Mander sich anschließende, lateinische Biographie von Hendrick Goltzius aufgenommen.

[5]) „percken“; Hymans übersetzt genauer „des encadrements“. Van Mander braucht den Ausdruck aber allgemeiner im Sinne von Vasaris „quadro“. (Freundliche Mitteilung von Dr. R. Höcker.)

[6]) Nach Hymans-Mander II. p. 183 Anm. 1.

[7]) Für das Jahr 1577 besteht auch die Möglichkeit einer Reise nach Südfrankreich. In einem seltenen, dem Erzherzog Albrecht gewidmeten Kupferwerk mit Städteansichten nach Georg Hoefnagel, „Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum, Auctore Georgio Braunio Agrippinate“ s. a., quer f°., findet sich in der Beschreibung von Pictavium (Poitiers) folgende Stelle (fol. 18): „...... Med(i)o circiter milliari Pictavio in itinere quod Avaricum Biturigum ducit, in via regia, admodum ingens saxum, forma quadratum, quinque lapidibus fulcitum spectatur, in quatuordecim circiter pedum latitudinem assurgens. Plerique viatores solent illi memoriae caussa nomē insculpere etc.“ Daneben findet man in Kupfer gestochen „La pierre leuée demie lieue de Poictiers“, und auf dem Stein stehen u. a. folgende Namen: Gerardus Mercat. A° 1560, Philippus Gallaeus A° 1560, Franc. Hogenberg A° 1560, Georgius Hoefenaglius A° 1561, Hieronymus Wiericx A° 1562, Johannes Sadeler, Henricus Goltz A° 1577, Abrahamus Ortelius, Georgius Braun,

Coloñ 1580. Mir scheint es aber mehr als zweifelhaft, ob alle die bekannten Träger dieser Namen gerade in Poitiers gewesen seien. Für Goltzius zumal ist eine solche Reise gerade im Jahre 1577, da er nach Holland übersiedelte, höchst unwahrscheinlich. Auch wäre es merkwürdig, daß van Mander davon nicht unterrichtet war. Allem Anschein nach hat vielmehr der Herausgeber auf den Stein an Stelle beliebiger Namen die seines Freundeskreises setzen lassen.

[7a]) Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. Bredius aus einer noch nicht publizierten Urkunde.

[8]) Vgl. Max Rooses, De plaatsnijders der Evangelicae Historiae Imagines. Oud Holland 1888, VI. p. 277ff.

[9]) Rooses, ebenda p. 278, meint, daß diese beiden Stecher Peter Furnius und Abraham de Bruijn waren.

[10]) Philipp Galle und Jan Sadeler (ebenda).

[11]) Wahrscheinlich Julius Goltzius, der Sohn Huberts (ebenda).

[12]) Die Jesuiten (ebenda).

[13]) Dieses von Goltzius gestochene Probeblättchen ist B. 22.

[14]) Ms. des British Museum, Sloane-Collection No. 2764 p. 75, abgedruckt von N. de Roever, Een drietal van brieven van Hendrick Goltzius, Oud Holland 1888. VI. p. 149ff. (152).

[15]) Leiden, Universitätsbibliothek, Vulc. 36 fol. 194.

[16]) Mitteilung von Albert Elkan aus Leiden (Brief vom 7. 6. 06) an E. W. Moes †.

[17]) Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1894. XV. Regesten 12227 des K. u. K. Haus-, Hof- und Staatsarchivs.

[18]) Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. A. Bredius aus einer noch nicht publizierten Urkunde.

[19]) Das Schilderboeck erschien 1604.

[20]) Aufbewahrt im Prentenkabinet des Rijksmuseums in Amsterdam, publiziert (zusammen mit der bereits zitierten Abschrift im British Museum) von N. de Roever, Een drietal brieven van Hendrick Goltzius, Oud Holland, VI. p. 149ff.; der eine faksimiliert.

[21]) Bertolotti, Artisti belgi ed olandesi a Roma, Firenze 1880, p. 230: Il Golzio fu fatto accademico di S. Luca nel 1614.

[22]) Dom. Lampsonius an Justus Lipsius. (Brief vom 24. Mai 1591) u. a.: „. . . Scripsi ad Goltzium". (Sylloges Epistolarum etc. ed. Petrus Burmannus, Leidae 1727. Ep. CXXIX).

[23]) C. Diemenus an Justus Lipsius. (Brief vom 9. Februar 1606) u. a.: „Goltzius (amicus mihi vere Pyladeus) officiose te jubet salutari, voluitque per me tibi significare, se memoriam tui ex animo colere." (Sylloges Epistolarum etc. Ep. DCCCLII).

[24]) Erycius Puteanus an Cornelius Vanderemius. (Brief vom 3. September 1597) u. a.: „Harlemi Goltzium inuisi, amicum et popularem meum, qui omnem mihi illam supellectilem suam ostendit. Quam vellem adfuisses! Obstupui et Lysippi aera, et Apellis colores, et Pyrgotelis coelamina: sed imprimis ipsum dominum, in tantis diuitiis liberalem: incertum, arte, an humanitate meliorem. (Erycii Puteani Epistolarum Promulsis. Francofurti 1601, Ep. IV.)

[25]) Joh. de Wit an Arend Buchel. (Brief vom 8. März 1604): „. . . Constituj aedere et divulgari Tabulam, quae exprimet VENEREM PICTORIAM". Folgt die

ausführliche Beschreibung einer allegorischen Komposition. „Hanc VENEREM nostram, ab optimo Pictore delineatam, non minorj artificj, amplissima forma, sculpendam dabimus, dedicabimusque (ob nuper expertam virj humanitatem) D. HENRICO GOLTIO cum hoc inscripto". Folgt die für Goltzius sehr schmeichelhafte Widmung. (Vgl. K. Th. Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1880 p. 65.)

[26]) Vgl. De Nederlandsche Spectator, 1872 p. 89.

[27]) Die beiden Blätter nicht bei Bartsch. Das eine, kleinere (h. 9,5 br. 7,9 cm) ist undatiert. Das andere, von beträchtlichem Formate (h. 36 br. 23,5 cm), trägt die Jahreszahl 1597. — Die Kupferplatte dazu wird in einem Inventar der Kamer von 1610 erwähnt. (Notiz Moes.)

[28]) Ebenfalls in einer alten Inventarnotiz erwähnt, in der auch der Maler genannt wird: „Voor eerst Camers beste blasoen geteyckent en geinventeert by Mr. Goltius en geschildert by Frans Pieters schilder". (Notiz Moes.)

[29]) Vgl. De Nederlandsche Spectator 1872 p. 89.

[30]) Frederick de Vries war der Sohn des Stillebenmalers Dirck de Vries in Venedig, dem wir mit Goltzius auf dessen italienischer Reise noch begegnen werden. Frederick wohnte seit mindestens 1597 bei Goltzius, dessen Schüler er offenbar war. In diesem Jahr hat jener sein Porträt gestochen; er ist der Knabe auf dem unter dem Namen „der große Hund des Goltzius" bekannten Stich (B. 190). Frederick de Vries ist jung gestorben. Kürzlich hat Dr. A. Bredius in Haarlem sein Testament gefunden, das überfließt von Ausdrücken rührendster Anhänglichkeit und Dankbarkeit gegenüber seinem Meister.

Pier Antonij de Vries war vielleicht ein Verwandter, aber kein Bruder von Frederick.

[31]) Arent van Buchels Res Pictoria, door G. van Rijn, Oud Holland V. p. 149: „. . . . . de vitro quem in igne habuerat aliquandiu atque contemplandi gratia propius adhiberet vultum eo disrupto pene alterum oculum perdidit."

[32]) Constantijn Huygens over de Schilders van zijn tijd, door Dr. J. A. Worp. Oud Holland IX. p. 106ff. „Artifex (Goltzius) profecto, omni stupore major, et cuius egregiam existimationem duobus in vitâ scopulis afflictam doleas, picturae infortunio et insaniâ Alchijmiae. Priore enim (quod παράδοξον erit multis) cum sculpturae excellentiam neutiquam assequeretur, plurimum sibi detraxit; alterâ et rem familiarem, et oculum perdidit." Interessant ist auch die Meinung von Huygens, daß Goltzius in seiner Malerei als an einer Klippe gescheitert sei, während dieser sonst allgemein auch als „Phönix" der Schilderkunst gepriesen wird.

[33]) Mit freundlicher Erlaubnis von Dr. A. Bredius aus einer noch nicht publizierten Urkunde.

[34]) Original unpublished papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens; Collected and edited by W. Noël Sainsbury, London 1859, p. 12, 13.

[35]) Über das genaue Todesdatum hat man sich gestritten. Samuel Ampzing (Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem, Haerlem 1628, fol. 365) überlieferte die Grabschrift, in der es heißt: Obiit Harlemi An. MDCXVII. 1. Januarii Aetat. Suae LIX. Auch die Unterschriften auf den beiden von Matham gestochenen Porträts (B. 22 und 23) geben dieses Datum an. Dem entgegen berichtet aber ein anderer Zeuge, Balthazar Gerbier (in dem äußerst seltenen „Eer ende claght-dicht, ter eeren van den lofweerdighen, constrijcken ende geleerden Henricus Goltius etc., s'Gravenhaghe, Ghedruckt by Aert

Meuris, Boeckvercooper etc. Anno 1620"), daß Goltzius am 29. Dezember 1617 gestorben sei. Nun hat van der Willigen (Les artistes de Haarlem, Haarlem 1870 p. 133ff.) auf eine Eintragung im Haarlemer Totenregister hingewiesen, die aussagt, daß am 2. Januar 1617 in der St. Bavokirche für Hendrick Goltzius das Grab geöffnet und außerdem eine halbe Stunde lang die Glocken geläutet wurden. Da aber — nach van der Willigen — das Grab stets erst am Tage der Bestattung geöffnet werden durfte und jemand, der am 1. Januar gestorben war, nicht tags darauf schon beerdigt werden konnte, müsse das Zeugnis Balthazar Gerbiers, daß Goltzius am 29. Dezember gestorben sei, anerkannt werden; nur täusche sich dieser im Jahre, das dann natürlich 1616, nicht 1617, heißen müsse.

Ein neuer, noch nicht publizierter Urkundenfund von Dr. A. Bredius (von dem ich hier mit freundlicher Erlaubnis Gebrauch mache) hat diese Streitfrage nun entschieden: In einer Aussage vom 18. Februar 1659 erklärt die hochbetagte Witwe Jakob Mathams u. a. daß Goltzius in der Vornacht zum 1. Januar 1617 gestorben sei. Wahrscheinlich ist der Tod nach Mitternacht eingetreten; so deckt sich diese Angabe mit jener der Grabschrift. Man darf also füglich vom 1. Januar 1617 als dem Todestag von Goltzius sprechen.

[36]) Vgl. Anmerkung 35. Über Balthasar Gerbier vgl. M. G. de Boer in Oud Holland XXI p. 129ff. Nach de Boer ist das in der städt. Bibl. in Haarlem vorhandene Exemplar des „Eer-ende claghtdicht" das einzige, das bekannt ist.

[37]) Vgl. Anmerkung 30. Ich nenne das noch nicht publizierte, interessante Dokument mit freundlicher Erlaubnis von Dr. A. Bredius.

[38]) Vgl. den in Anmerkung 24 zitierten Brief.

[39]) Vgl. den in Anmerkung 25 zitierten Brief.

[40]) Das geht aus dem an den Stiefenkel von Goltzius, Diedrick Matham gerichteten Lobgedicht „De zerck van Hendrick Goltzius" Joost van den Vondels hervor. (Poëzy, 1650 p. 326; ed. J. H. W. Unger, Bändchen 1648—1651 p. 188.)

[41]) Amsterdam 1605, fol. 19.

[42]) Nic. Joh. a Wassenaer, Harlemias sive Enarratio Obsidionis Urbis Harlemi. L(ugduni) — B(atavorum) 1605, fol. K. 4. Ein Teil dieses Hymnus geht allerdings auf den Maler Goltzius. Wassenaer, wie später auch Ampzing, nennt Goltzius im Anschluß an van Mander (Grondt der Edel vry Schilderconst, ed. 1604 fol. 33a) den „Phoenix in arte sua". Was das bedeutet, sagt van Mander in seiner Wtbeeldinghe der Figueren (fol. 131a): „Met den Phoenix wort verstaen d'uytnementheyt: oock pleeghtmen uytnemende Mannen in Gheleertheyt oft Const te heeten Phoenix, om dat men maer eenen, oft zijns gelijck niet en vindt."

[43]) Das scheint allerdings nicht recht glaubhaft und steht im Widerspruch zu der durch Ampzing überlieferten Grabschrift.

[44]) Ampzing, in der Anmerkung 35 zitierten Schrift p. 360. — Theod. Schrevelii Harlemias, Haerlem 1648 p. 379.

[45]) Vgl. H. J. Eymael, Constantijn Huygens en de schilderkunst in Oud Holland XIV p. 188.

[46]) Vgl. Anmerkung 40.

[47]) Vgl. Dr. J. A. Worp, Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd. in Oud Holland IX. p. 115: „. . . etiam Henricum Goltzium nouisse glorier: nisi id puero accidisset et miraculorum, quae in vita edidit, arbitro incapaci etc."

Der Kupferstich vor Goltzius.

[1]) Guicciardini, Descrittioni di tutti i Paesi Bassi, Antwerpen 1567 p. 101: (unter den Künstlern Antwerpens) u. a. „Dirick Volcaerts Corehert, & Filippo Galle amendue d'Harlem, eccelētissimi intagliatori . . ."

[2]) Vgl. Hymans-Mander I. p. 292.

[3]) Kerrich, A Catalogue of the prints after Heemskerck, Cambridge 1829. „D. V. Coornhert, according to Martin as early as the year 1543". — Das Datum 1536, das Nagler (Künstlerlexikon) für die große Kreuzabnahme nach Lambert Lombard angibt, muß auf einem Lese- oder Druckfehler beruhen. Die Jahreszahl ist deutlich 1556.

[4]) Dieser Umstand hat vielleicht Moes (Thieme-Becker, Künstlerlexikon) verleitet, von Coornhert lediglich als Radierer zu sprechen, während dieser tätsächlich doch mindestens ebenso oft gestochen, wie geätzt hat.

[5]) Vgl. Carl Lorentzen, D. V. Coornhert. Dissertation, Jena 1886.

[6]) Nach Ampzing (loc. cit. p. 359), der seinerseits eine auch in anderer Beziehung interessante Stelle aus Hadrianus Junius' Batavia zitiert: „Restant duo lumina . . . Ii sunt Theudericus Volcardus Amstelrodamus, divino homo ingenio*), sed fati adversi, & Philippus Gallaeus Harlemaeus, magistro illo, dii immortales, quanto superior!"

[7]) Vgl. Ed. Fétis, Les artistes belges à l'étranger, Bruxelles 1865, II. p. 393ff.

[8]) Mander-Floerke I. p. 233.

[9]) Denn gerade die Folge, aus dem Leben der Jungfrau Maria, deren Nr. 7 das Datum 1573 trägt, ist sicher nicht von Coornhert gestochen.

[10]) Verborgen ist mir die Quelle, aus der Moes (Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Artikel Coornhert) die Gründe für seine Bemerkung schöpfte, daß Goltzius nicht Coornherts direkter Schüler gewesen, sondern nur stark von diesem beeinflußt worden sei. Ich habe keine Anhaltspunkte finden können, die Anlaß gäben, in das Zeugnis von Manders, das doch unzweifelhaft auf eigenen Informationen beruhte, Zweifel zu setzen. Hingegen fällt es mir schwer, den starken Einfluß Coornherts bei Goltzius zu erkennen. Coornhert war bei seiner Wesenlosigkeit als künstlerische Persönlichkeit gar nicht imstande, einen solchen auszuüben. Was Goltzius bei ihm lernen konnte, war das Handwerk — und allgemeine Geistesbildung.

Die Lehrjahre.

[1]) Mander-Floerke II. p. 227.

[2]) „Coornhert . . . unterrichtete ihn häufig in dem (nach seiner Anschauung) besten Stechverfahren . . ." (Mander-Floerke II. p. 229).

[3]) Sandrart (Teutsche Akademie I. p. 282) hat aus „Cornhardt" — wie die Schreibweise van Manders lautet — durch flüchtiges Lesen einen „Meister Leonhard" gemacht. So kommt es, daß Goltzius nach spätern Historiographen zwei Meister gehabt hat, Coornhert und Leonhard.

[4]) Nach Nagler, Künstlerlexikon.

[5]) Aus den im ersten Abschnitt mitgeteilten Vorschlägen, die Christoph Plantijn an Goltzius richtete, um ihn für eine größere Arbeit zu gewinnen.

[6]) Künstlerlexikon, Artikel Coornhert.

[7]) Mander-Floerke II. p. 241.

[8]) Kristeller, Holzschnitt und Kupferstich 1905, p. 322.

[9]) Lippmann, Der Kupferstich, 1905, p. 120.

---

*) Am Rand: Sed quam male habitante!

1577—1590. Die Ausbildung der neuen Technik.

[1]) Mander-Floerke II. p. 229.

[2]) Zum Teil in dieselbe Folge gehörig wie B. 61—64, u. B. 65—74.

[3]) Die Blätter mit der Adresse J. C. Visschers sind ganz späte Abzüge.

[4]) Die Adresse des Janssonius auf B. 4. gehört erst einem späteren Zustand an.

[5]) Mander-Floerke II. p. 241.

[6]) Das Gemälde im bischöfl. Museum in Haarlem ist nicht die Vorlage für, sondern eine Kopie nach dem Stich. Mithin ist es auch nicht von Blocklandt.

[7]) Mander-Floerke II. p. 9.

[8]) Die Biographie van Manders findet sich als Anhang in der zweiten Ausgabe des Schilderboecks von 1618.

[9]) Mander-Floerke II. p. 404.

[10]) Ebenda I. p. 367ff.

[11]) Mander-Hymans I. p. 1.

[12]) Mander-Floerke II. p. 69.

[13]) Ebenda II. p. 119.

[14]) Ebenda II. p. 241.

[15]) Nach Hymans (Mander-Hymans II. p. 206), der von „dessins à la plume rehaussé de couleur" spricht. Ich habe auf der Kgl. Bibliothek im Haag allerdings nur eine Folge elender Bleistiftkopien nach B. 301 zu sehen bekommen und zwar mit der wiederholten und ausdrücklichen Versicherung, daß sonst nichts da sei.

[16]) Mander-Hymans II. p. 206.

[17]) Wir haben ein Zeugnis dafür. Domenicus Lampsonius schreibt aus Leiden unter dem 2. November 1587 an Abraham Ortelius: „. . . . . Audio, attulisse te Francfordiâ exemplaria aliquot nuptiarum Cupidinis et Psyches Inventore Bartholomaeo Spranghe, mihi anno 82 Augustae viso, (Spranger war auf Weisung des Kaisers tatsächlich 1582 während des Reichstags in Augsburg. Vgl. Mander-Floerke II. p. 161), et amico, à typo aeneo ab Henrico Goltzio inciso. Optarim, unum ex eis mihi si poteris, mittas . . . . ." (Nachgelassene Notiz von Moes †, ohne Quellenangabe.)

[18]) Mander-Floerke II. p. 243.

[19]) Sie war Coornhert schon in seinen frühesten Arbeiten geläufig. Sie läßt sich auch schon bei Marcanton nachweisen.

[20]) Das kleine Gemälde in der Kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien Nr. 284 (Phot. Hanfstaengl) unter dem Namen von Cornelis van Haarlem ist nicht die Vorlage, sondern eine Kopie nach dem Stich von Goltzius, mithin nicht von C. Cornelisz.

[21]) Bereits 1591, bei seinem Aufenthalt in Rom, sah Goltzius seine Stiche zum Verkauf ausgelegt. (Vgl. Mander-Floerke II. p. 235.)

[22]) Z. B. Le Bl. 146, die drei Parzen, Julius Mantua invē. Cor. Cort. fec. Goltzius excude.

— „Aristaeus Inventor Mellis." F. Floris in. Cor. Cort. fec. Goltzius ex.

— Sechs Stiche aus der Geschichte Noahs nach Heemskerck. Cor. Cort. fec. Goltzius excude. Kerrich p. 9.

Natürlich handelt es sich stets um spätere Zustände oder Drucke.

[23]) Vor allem die drei Folgen der Metamorphosen Ovids (B. III. p. 104. Nr. 31—82).

[24]) Vgl. E. Diez, Der Hofmaler Barth. Spranger. (Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 1909/1910.)

Vita.

Als Sohn von Gustav Ottomar Hirschmann, Kaufmann in St. Gallen und Ida, geb. Diethelm bin ich, Otto Heinrich Hirschmann, Bürger von St. Gallen, am 14. Januar 1889 in St. Gallen geboren. Ich besuchte die Schulen meiner Vaterstadt bis zum Maturitätsexamen, das ich am Gymnasium der Kantonschule im Frühjahr 1908 bestand. Dann bezog ich die Universität. Ich hörte in den folgenden Semestern Vorlesungen über Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Literaturgeschichte:

S.-S. 1908 und W.-S. 1908/09 in München bei den Proff. B. Riehl †, Voll; H. Cornelius; Muncker, v. d. Leyen und Sulger-Gebing (an der technischen Hochschule).

S.-S. 1909, W.-S. 1909/10 und S.-S 1910 in Berlin Vorlesungen und Übungen bei den Proff. Wölfflin und Kekule von Stradonitz †, Vorlesungen bei den Proff. Dessoir, A. Riehl, Stumpf; E. Schmidt †, R. M. Meyer und den Drr. Heidrich, E. Hildebrandt und Wulff.

W.-S. 1910/11 in Paris Vorlesungen bei den Herren H. Lemonnier, E. Mâle; R. Collignon; Lanson und Faguet an der Sorbonne, André Michel und G. Migeon an der Ecole du Louvre.

S.-S. 1911 und W.-S. 1911/12 in Basel Vorlesungen und Übungen bei den Proff. Heidrich und Pfuhl und Dr. Escher; Übungen bei den Proff. P. Ganz und R. Thommen; Vorlesungen bei den Proff. Joël und D. Burckhardt.

S.-S. 1912 in Berlin Vorlesungen und Übungen bei Prof. Dr. Goldschmidt und Übungen bei Dr. Rintelen.

W.-S. 1912/13 in Basel Vorlesungen und Übungen bei den Proff. Heidrich, Pfuhl und Joël und Übungen bei Dr. Escher.

Im S.-S. 1913, am 10. Juli, promovierte ich auf Grund vorliegender Dissertation, die unter der Leitung von Prof. Dr. Heidrich entstanden ist. Seither bin ich mit dem weiteren Ausbau meiner für die Dissertation begonnenen Studien beschäftigt.

